جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الآداب

مجلة علمية متخصصة و محكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها

العدد 12 السنة 1432هـ 2011 م

ISSN IIII - 4908

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الآداب

مجلة علمية متخصصة و محكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها
العدد 12 السنة 1431هـ 2011 م

ISSN IIII – 4908

الآداب

مجلة علمية متخصصة محكمة تهتم بنشر الدراسات والبحوث الأصلية

قواعد النشر بالمجلة:

تقبل المجلة للنشر الدراسات والبحوث المتخصصة وفقا للقواعد التالية:

1. أن يكون البحث جديدا ولم يسبق نشره.
2. أن يتبع البحث الأسس العلمية المتعارف عليها في عملية التوثيق بالإحالة إلى المصادر والمراجع في الهوامش.
3. المواد المقدمة للنشر ينبغي أن تكون ضمن 20 صفحة على الأكثر ومطبوعة على الحاسوب (الكمبيوتر) وعلى ورق A4 أي 21 x 29.5 سم.
4. تخضع المواد المقدمة للتحكيم السري.
5. البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
6. البحوث المقدمة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.

- الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها لوحدهم.

ترسل البحوث والدراسات باسم: رئيس التحرير على العنوان الآتي:

مجلة الآداب قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات

جامعة منتوري قسنطينة. 25000 الجزائر

هـ / فاكس: 0021331818804

ألفاظ الكتابة في شعر ما قبل الإسلام

الدكتور محمود محمد رمضان الديكي

جامعة آل لبيت / الأردن

تقديم

لقد شغلت قضية أمية العرب قبل الإسلام حيزا كبيرا من تفكير عدد من الباحثين في العصر الحديث ، عربا ومستشرقين ومستغربين ، وهي قضية جد حساسة، من حيث اتصالها بالنص القرآني وأمية الرسول (صلى الله عله وسلم) من جهة، واتصالها بموثوقية شعر ما اصطلح عليه العصرالجاهلي وطبيعته من جهة أخرى.ترمي هذه الدراسة إلى تقديم إسهام بسيط في هذا المجال، وذلك بالنظر في الألفاظ التي تنتمي إلى حقل الكتابة في شعر ما قبل الإسلام بغية جمعها وتصنيفها وتبويبها وتحليلها، والإجابة على أسئلة الدراسة .

أسئلة الدراسة:

يطمح الباحث أن تجيب دراسته عن السؤال الآتي :

إلى أي مدى يكشف المعجم اللغوي في شعر ما قبل الإسلام عن معرفة بالكتابة والقراءة لدى الشعراء الجاهليين ومن ثم مدى انتشار القراءة والكتابة في ذلك العصر؟

مسوغات الدراسة:

أولا: لعل من أهم مسوغات الدراسة طبيعة الموضوع الذي تناقشه ، من حيث هو قضية جدلية تتصل بما دعي ببنية العقل العربي، وموثوقية تراثه الثقافي المعرفي بشكل عام.

ثانيا : تناولها شعر ما قبل الإسلام بوصفه وثيقة تاريخية ولغوية بأدوات بحثية لم تكن لتتوفر لمن تعرضوا للموضوع بحيادية أحيانا ودون حيادية أحايين كثيرة.

ثالثا: أن الدراسة تعيد النظر في بعض المفاهيم التي باتت مسلمات قارة، كمفهوم جاهلية عرب ما قبل الإسلام وأميتهم.

حدود الدراسة

تتناول الدراسة ما وصل إلينا من شعر ما قبل الإسلام وفق حد زماني اعتباطي تفرضه إجراءات البحث هو بداية التأريخ الهجري، مع الأخذ بعين الاعتبار أن ما وصلنا من شعر تم تحقيقه ونشره يمثل عينة معبرة ولا يشكل مجمل ما أنشأه العقل العربي قبل الإسلام.

الدراسات السابقة والموازية:

هناك عددا لا بأس به من الدراسات ذات الصلة يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

أولا : دراسات تناولت موثوقية الشعر الجاهلي ، على رأسها دراسة الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد ذائعة الصيت " مصادر الشعر الجاهلي" وهي أطروحته للدكتوراه وهي لا شك دراسة قيمة ناقشت المصادر التي عن طريقها وصل إلينا الشعر الجاهلي، غير أنها تفتقر للدراسة النصية المعجمية، وقد جاءت دراسة الدكتور ناصر الدين ردا غير مباشر على أطروحات طه حسين تبعا للمستشرقين التي شككوا فيها بنسبة ذلك الشعر لفترة ما قبل الإسلام. وتقع في هذا المجال دراسة جيمس مونرو " نظرية النظم الشفوي"[1] التي ترجمها إلى العربية المرحوم الدكتور ابراهيم السنجلاوي ، وهذه النظرية تنبني على فرضية تناقض تماما فرضية هذه الدراسة.وقد سبقتها عدة دراسات تناولت النظرية الشفاهية , وقد طبقت على الشعر الجاهلي , على رأسها دراسات زولتسر [2]

[1] نشر جيمس مونرو Monroe James دراسته (النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام: مشكلة الموثوقية) في مجلة (الأدب العربي) الهولندية عام 1972.وقد ترجمها إلى العربية إبراهيم السنجلاوي ويوسف الطراونة , إربد , مكتبة كتاني :1987

[2] ينظر : The oral tradition of classical Arabic poetry : its character and implications / by Michael Zwettler. Columbus, Ohio : Ohio State University Press,1978. Zwettler, Michael 1978
Article of a journal Classical Arabic poetry between folk and oral tradition / .Michael Zwettler

ثانيا:دراسات تاريخية تناولت ما دعي بالعصر الجاهلي وتعرضت لأمية العرب ، على رأسها السفر الضخم الذي صنفه جواد علي بعنوان" المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام" وقد اعتمد فيه جواد علي على المصادر التراثية والإخباريين من العصور الإسلامية المبكرة وما ورد عند المؤرخيين غير العرب، ولم يعتمد الشعر وثيقة تاريخية.

ثالثا:دراسات معجمية ، أجري في جامعة الكويت عدد من الدراسات تناولت المعجم الشعري لشعراء جاهليين بأعيانهم ، ولم يكن من غاياتها دراسة الحقول الدلالية عند هؤلا الشعراء لإثبات فرضية أو دحضها، وهي على قلتها تضع مادة لغوية خصبة لدراسات لاحقة.

أولا :نشأة الكتابة العربية

تتعد الآراء حول نشاة رموز الكتابة العربية ليس فيها ما يركن الباحث إليه ,فيعيدها بعضهم إلى آدم أو إدريس أو إسماعيل(عليهم السلام) وذلك من باب قدسية اللغة العربية وقدمها ومن ثم قدسية الخط لذي كتبت به ,بينما تشير بعض الأخبار إلى قوم من العرب البائدة وتشير روايات أخرى إلى أسماء أشخاص بأعيانهم ينسبون إلى قبائل عربية.[3] ولما كانت غاية

In: Journal of the American oriental society. 96: 2 (1976), p. 198-212 Zwettler, Michael
/ ?"Article of a journal The sura of the poets : "Final conclusions
Journal of Arabic Literature :38: 2 (2007), p. 111-166 Zwettler, Michael
Heroic poets, poetic heroes : the ethnography of performance in an Arabic oral epic tradition / Dwight Fletcher Reynolds. 1st ed. Ithaca ; London : Cornell University Press. 1995.LondonCornell University Press1995 Reynolds, Dwight Fletcher 1995
The oral tradition of classical Arabic poetry : its character and implications / by .Michael Zwettler. Columbus, Ohio : Ohio State University Press,1978

[3] ينظر : الفهرست ,ابن النديم، تحقيق : رضا تجدد , د.م , د. ن : د. ت , ص 6. و العقد الفريد, تحقيق: محمد عبد القادر شاهين، بيروت: المكتبة العصرية : 1999,جـ4/157. و كتاب الوزراء والكتاب, تحقيق :مصطفى السقا وإبراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي ,القاهرة , د. ن :1980،ص2.

الباحث ليست التأسيس لنشأة الخط العربي فإنه يترك الأمر لأصحاب الصنعة من علماء النقوش واللغات السامية , وقد أسالوا في الأمر مدادا كثيرا , ولا يستطيع المرء أن يستند في الأمرإلى ركن مكين , فعلى الرغم من كثرة البحوث التي أنشأت حول الموضوع إلا أن ثمة فجوات تاريخية حول نشأة الخط العربي وتطوره ما زالت عصية على التفسير. أهمها تلك الفجوة بين عشرات الآلاف من الكتابات النقشية في العربية الجنوبية المكتوبة بخط المسند والكتابة العربية الشمالية (الصفوية والثمودية واللحانية)المكتوبة برموز كتابية تشبه المسند ,هذا من جهة وكتابات تعود إلى الخط النبطي و السرياني ,غير أنه لم يعثر على نص مكتوب بعربية القرآن الكريم (عربية الشعر الجاهلي وهو ما يدعى اليوم بالعربية الفصحى) وأقدم ما وصل إلينا هو من كتابات الإسلام، ما بين السنة الخامسة والواحدة والثلاثين للهجرة[4]. وقد درج الباحثون المعاصرون على الإشارة إلى بعض النقوش التي يرون فيها بدايات تؤسس للخط العربي على رأسها نقش النمارة(أو نقش امرئ القيس) وهو امرئ القيس ابن عمر اللخمي القحطاني، المتوفى سنة 328 م[5]وهو غير امرئ القيس الشاعر الجاهلي المشهور . ثم نقش (زبد) ويعود لسنة 512م، وهو مكتوب بالعربية والسريانية واليونانية[6] ,ثم نقش حران شمال جبل الدروز ويعود لسنة 568م[7].

أما كيف انتقلت الكتابة لقريش وعرب وسط الجزيرة فالروايات يعتريها كثير من التخليط والالتباس , وعلى رأس هذه الروايات رواية ابن

---

[4] "المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ,جواد علي , بغداد , جامعة بغداد : 1993,جـ8/248 - 250.
والمدونات العربية قبل الإسلام. جواد علي، مجلة المجمع العراقي، مجلد 31 عدد 3، ص197

[5] ينظر نفسه و "بداية الكتابة العربية" محمود حلمي. مجلة "عالم الفكر" مجلد 17 , 1986 عدد2/242.

[6] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , ج8 ص 248 مجلة "عالم الفكر" المرجع نفسه /ص 248

[7] المفصل 8/ ص 248 - 249

هشام الكلبي (المتوفى 204هـ/879م) أن ثلاثة من طيء اجتمعوا ببقة (وهي موضع قريب من الحيرة وهم : مرار بن مرة وأسلم بن سدرة وعامر بن جدرة، فوضعوا الخط العربي بالقياس إلى القواعد السريانية وهجائها، فتعلمه منهم قوم من أهل الأنبار، ثم تعلمه أهل الحيرة من أهل الأنبار... وتواتر الرجال من القبائل، لتعليم الخط العربي، من أقاصي شبه الجزيرة حتى بلاد الشام مروراً بالعراق [8].

ورواية أبي عمرو (ت440هـ/1052م) وفيها يغلب التواتر التاريخي الذي أورده البطليوسي، فيبدأ من كتاب الوحي الإلهي مع صحابة الرسول، وبالذات من عبد الله بن عباس الذي سأله زياد بن أنعم ,قال "قلت لعبد الله بن عباس: معاشر قريش، هل كنتم تكتبون في الجاهلية بهذا الكتاب العربي تجمعون فيه ما اجتمع، وتفرقون فيه ما افترق هجاء بالألف واللام والميم والشكل والقطع، وما يكتب به اليوم قبل أن يبعث الله تعالى النبي (صلى الله عليه وسلم)؟ قال: نعم! قلت: من علمكم الكتاب؟ قال:حرب بن أمية، قلت: فمن علم حرب بن أمية؟ قال: عبد الله بن جدعان قلت فمن علم عبد الله بن جدعان؟ قال: أهل الأنبار! قلت:فمن علم أهل الأنبار؟قال: طارئ طرأ عليهم من أرض اليمن من كنده. قال: فمن علم الطارئ؟ قال:الجلجان بن الموهم، كاتب هود نبي الله (عليه السلام) عن الله عز وجل [9].

لقد تواترت الأخبار حول معرفة بعض العرب قبيل الإسلام بالكتابة وانتشارها بينهم , أما ما وصفوا به من الأمية فالراجح لدى كثير من الباحثين الآن أنها تعني جهلهم بتعاليم الديانة السماوية , أمي تعني ليس

[8] ينظر : العقد الفريد, ج4، ص28- 29 .

[9] زياد ابن انعم بن ذري بن معد يكرب الشعباني، من التابعين الثقات، عاش في زمن عبد الملك بن مروان، وأمضى سنواته الأخيرة في القيروان وتوفي فيها نحو 100 هـ/718 م (الاعلام 54/3) ينظر نسبه في: اللباب في تهذيب الانساب, لابن الاثير ,عز الدين أبو الحسن علي بن محمد الجزري، دار صادر، بيروت : 1980, جـ 197/2 - 198 والمحكم في نقط المصاحف, تحقيق : عزت حسن، دمشق, دار الفكر :1997 ص 26 , وينظر :

صاحب كتاب سماوي [10], وليس أدل على ذلك من كثرة كتبة الوحي ومنهم علي(كرم الله وجهه) وعثمان رضي الله عنه، وأبي بن كعب وزيد بن ثابت، وخالد بن سعيد بن العاص ومعاوية بن أبي سفيان والمغيرة بن شعبة والحصين بن نمي، حنظلة بن الربيع بن المرقع , وقد ذكرت بعض المصادر أن عددهم يصل إلى ثلاثة وأربعين كاتبا[11] .

وكان ثمة أمور كثيرة تفرض وجود الكتابة وانتشارها إبان ظهور الإسلام , من ذلك ما توثقه الراوايات حول كتابة المعلقات وتعليقها على أستار الكعبة ,وكذلك افتداء أسرى بدر بتعليم صبية المسلمين، كل واحد بعشرة وكتابة بعض أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم ,ثم ما كان من جمع القرآن وترتيبه في عهد أبي بكر الصديق رضي الله عنه .[12] يضاف إلى ذلك كتابة رسائل الرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى الملوك .

غيرأنه من الأمور اللافتة، أن العرب قبيل الإسلام ، وعرب صدر الدولة الإسلامية في كل من المدينة ومكة المكرمتين لم يصلنا منهم أي أثر خطي مكتوب،لا على الحجر ولا بالحبر، ولا على الرق والعسيب أو الجلد أو الخشب، وحتى كتابات الصحابة وبينها المصاحف وكتب الرسول الذي أمر بتدوينها.. لم يبق منها شيء. وما يقال عن مصحف عثمان فقضية تحتاج إلى اختبار علمي دقيق، ولا يفيدنا الظن بشيء يقينا .[13]

يقول مارجليوث أن "الأثريين المسلمين"(من مفهوم أصحاب الأثر، أي ما أثر عن السلف) متفقون على أن الشعر الجاهلي حُفِظ بالرواية الشفهية. لكنه لايوافق على هذا الرأي ويرى أن القصائد القديمة لابد أن

---

[10] إشارة إلى الآية القرآنية(هو الذي بعث في الأميين رسولاً منهم يتلو عليهم آياته ويزكيهم ويعلمهم الكتاب والحكمة وان كانوا من قبل لفي ضلال مبين)(الجمعة:2). وينظر : مصادر الشعر الجاهلي ,ناصر الدين الأسد, القاهرة , دار المعارف :1988, ص 95,وينظر مقالة (التدوين وظهور الكتب المصنفة) للدكتور صالح أحمد العلي، مجلة المجمع العراقي ,مجلد 31 عدد 9/2.

[11] ينظر : صبح الأعشى, القاهرة , طبعة بولاق :1903, 15/3. و كتاب الوزراء والكتاب للجهشياري ,ص12 - 13

[12] ينظر :بداية الكتابة العربية,مجلة عالم الفكر، مجلد 17 عدد 254/2، وينظر كذلك , مباحث في علوم القرآن, صبحي الصالح , بيروت , دار العلم الملايين :1977,ص69 وفيها إحالة إلى المستشرق بلاشير الذي أحصى أربعين رجلا من كتاب الوحي، مستندا إلى طبقات ابن سعد وتاريخ الطبري وغيرهما.

[13] هذا رأي د. جواد علي في مقالته. " المدونات العربية قبل الإسلام" مجلة المجمع العلمي العراقي مجلد 31 عدد 3 سنة 1980 ص 210. وانظر كذلك مقالة محمود حلمي " بداية الكتابة العربية"،"عالم الفكر" مجلد 17 عدد 2 : 255/1986.

تكون قد حُفِظَت بالكتابة، وإن احتمال تسجيلها كتابة يصبح احتمالا قويا ولكنه بالطبع ينفي نسبتها لما قبل الإسلام وفق نظرية الانتحال .[14] ويدعم رأيه بعدم وجود شعر جاهلي قبل الإسلام بأن السبيل الوحيد لحفظ هذا الشعر هو الكتابة ,وأن الكتابة لم تكن موجودة عند عرب الجاهلية , مستشهدا بقوله تعالى : (أم لكم كِتاب فيه تدرسون)(القلم:37). وقوله تعالى (أم عندهم الغيبُ فهم يكتبون) (القلم :47) ويبدو أن مارجليوث قد تغافل عن مفهوم الكاتب واضح الدلالة في هذه الآيات, من حيث هو الرسالة السماوية وليس له علاقة بمعنى الكتابة.

من الجلي أن كثير من الأخبار التي تؤسس لنشأة الخط العربي الذي نكتب به اليوم وكتبت به نصوص فجر الإسلام التي تعيد ذلك إلى آدم عليه السلام , أو إسماعيل , أو إدريس ليس لها أي سند تارخي , وهي لا تخرج عما يمكن تسميته بالتحيز اللغوي .[15]

ثانيا: ألفاظ أفعال الكتابة

لعله من نافلة القول أن الإحاطة بما قالته العرب من شعر ضرب من المستحيل , وليس أصدق دلالة على ذلك من قول ابن سلام " العرب

---

[14] مارجوليوث (دافيد صموئيل)، مستشرق بريطاني. ولد عام 1858 م وتوفي عام 1940. درس الآداب الكلاسيكية اليونانية واللاتينية واللغات السامية. عين استاذا في جامعة اوكسفورد، وألقى محاضرات عن تطور الإسلام في بدايته. وكانت دراساته تسري فيها روح غير علمية ومتعصبة مما أثار سخط المسلمين وكثير من المستشرقين. يعود الفضل إليه في نشر (رسائل أبي العلاء المعري عام 1898) و (أوراق البردى العربية في مكتبة بودلي بأوكسفورد عام 1893). من كتبه عن الإسلام (محمد ونشأة الإسلام، عام 1905) و (الإسلام، عام 1911). نشرت محاضراته بعنوان (العلاقات بين العرب واليهود) عام 1924 بنفس روح التعصب، ومع ذلك أختير عضوا مراسلا في المجمع العلمى العربي في دمشق منذ تأسيسه عام 1920.

من أهم دراسات مارجوليوث التي تأثر بها عميد الادب العربي طه حسين هي (نشأة الشعر العربي) المنشورة في مجلة الجمعية الاسيوية الملكية بلندن، عدد يوليو عام 1925. fd hgughx hgluvd uhl 1889Hfd . ينظر : عبد الرحمن بدوي، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ط2 ، دار العلم للملايين، بيروت 1986، ص 87 وص 317-318.

[15] : حول التحيز اللغوي للغة العربية ينظر : بحث حمزة المزيني: مجلة الأبحاث، الجامعة الامريكية. السنة 43، 1995م، ص ص47-128.

وأشعارها، والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها، إذا كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب، وكذلك فرسانها وساداتها وأيامها، فاقتصرنا من ذلك على مالا يجهله عالم، ولا يستغني عن عمله ناظر في أمر الشعراء، فبدأنا بالشعر"[16]. ويقول ابن قتيبة: "والشعراء المعروفون بالشعر عند عشائرهم وقبائلهم في الجاهلية والإسلام أكثر من أن يحيط بهم محيط أو يقف من وراء عددهم واقف ولو أنفذ عمره في التنقير عنهم واستغرق مجهوده في البحث والسؤال ولا أحسب أحدًا من علمائنا استغرق شعر قبيلة حتى لم يفته من تلك القبيلة شاعر إلا عرفه وقصيدة إلا رواها"[17].

من المؤكد أنه كانت هناك حركة نشطة في ميدان الكتابة آنذك، لوجود عدد كبير من الألفاظ والاصطلاحات التي تشير إلى الكتابة وأدواتها، وردت في كل من القرآن والحديث والشعر , نجدها في كتاب (الاقتضاب) للبطليوسي وغيره من كتب التأريخ للكتابة, وفي مقدمتهم القلقشندي في موسوعته الكبرى (صبح الأعشى) وما أحصاه الدكتور جواد علي في غيرما مرجع و موضع من كتبه ودراساته وأهمها (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام)

وأما المواد التي يكتب عليها، فعديدة، تتوقف على ظروف المكان ومقدرة أهله المالية، منها الحجر والخشب ومختلف أنواع المعادن والطين وورق الشجر والجلود والقراطيس وأكتاف الإبل واللخاف والعسب والقضم وغير ذلك [18]

[16] محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة: طبعة المدني، 1394هـ/1974م)،

[17] الشعر والشعراء, أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة, أحمد محمد شاكر,القاهرة , دار المعارف :د.ت ,ص 60

[18] : ينظر : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام , جـ8/248 - 250

نبدأ بـ(كتب) لأنها أم الباب ,بلغة النحاة العرب القدماء, ثم نرتب ما بعدها أبجديا

1- **"كتب"** التي نستعملها اليوم، ومن أصلها اشتقت لفظة "كتابة " و "كتاب" وكاتب وأمثالها، هي من الألفاظ العربية الشمالية المعروفة المتداولة عند الجاهليين. وقد وردت لفظة "كتاب" بمعان متعددة، منها هذا المعنى المعروف، ومنها الصحيفة مع المكتوب فيها. وقد قصد بها التوراة في مواضع من القرآن الكريم. وأريد بـ "أهل الكتاب" اليهود والنصارى، أهل التوراة و الإنجيل.[19]

وقد استعملت اللحيانية لفظة "كتب" أيضاً، فوردت في عدد من الكتابات. وعبرت عن "الكتابة" و "الخط" بلفظة "هكتب". والهاء أداة للتعريف عندهم، ويجوز انهم كانوا ينطقون بها على هذه الصورة: "هكتاب"، أو "ها كتاب"، أي: "الكتاب" و "الكتابة".ذلك أن العربية الشمالية لم تكن تثبت الحركات, طويلها وقصيرها.[20] ولما اشتق من هذا الجذر اللغوي حضور كثيف في الشعر الجاهلي , أورد منه :

أحيحة بن الجلاح[21]

1-رُسوماً كَآياتِ الكِتابِ مُبينَةٍ　　　بِها لِلحَزينِ الصَبِّ مَبكى وَمَوقِفُ

الخرنق بنت بدر[22]

2-أَلا لا تَفخَرَن أَسَدٌ عَلَينا　　　بِيَومٍ كانَ حيناً في الكِتابِ

الطفيل الغنوي[23]

---

[19] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , السابق , 273/8

[20] نفسه

[21] ديوان أحيحة بن الجلاح الأوسي الجاهلي / دراسة جمع تحقيق حسن محمد باجودة الطائف: نادي الطائف الأدبي, 1979 , ص 17

[22] ديوان الخرنق بنت بدر , رواية أبي عمر بن العلاء , تحقيق : يسري عبدالغني. بيروت , دار الكتب العلمية : 1990, ص 47

[23] ديوان الطفيل الغنوي ,شرح الأصمعي , تحقيق :حسان أوغلي , بيروت , دار صادر:1997, ص 123

3-أأجرَمَ أَم جَنى أَم لَم تَخطّوا   لَهُ أمناً فَيوجَدَ في الكِتابِ

سلامة بن جندل[24]

4-لِمَن طَلَلٌ مِثلُ الكِتابِ المُنَمَّقِ   خَلا عَهدُهُ بَينَ الصُلَيبِ فَمُطرِقِ

أكب عليه كاتب بـــــدواته   وحادثه في العيـــن جدة مهرق

سماك اليهودي[25]

5-ألسنا ورثنا الكتابَ الحكيمَ   على عَهدِ مُوسى فَلَم نُصرَفِ

عبيد السلامي[26]

6-رسوماً كآياتِ الكِتابِ مُبينَةً   بها للحَزينِ الصَبِّ مبكى وَموقِفُ

عبيد بن الأبرص[27]

7-لِمَن دِمنَةٌ أَقوَت بِحَرَّةِ ضَرغَدِ   تَلوحُ كَعُنوانِ الكِتابِ المُجَدَّدِ

وقوله :[28]

لمن الدار أقفرت بالجناب   غير نؤي ودمنة كالكتاب

وقوله [29]

أنبئت أن بني جديلة أوعبوا   نفراء من سلمى لنا و تكتبوا

عمر بن قميئة[30]

8-هَل عَرَفتَ الدِيارَ عَن أَحقابِ   دارِساً آيُها كَخَطِّ الكِتابِ

حاتم الطائي[31]

---

[24] ديوان سلامة بن جندل , صنعه :محمد بن الحسن الأحول , قدم له : سلامه الأسمر , راجي الأسمر ,بيروت ,دار الكتاب العربي :1994, ص 34

[25] الأحكام السلطانية , علي بن محمد بن حبيب الماوردي , دار الكتب العلمية , ص 65

[26] منتهى الطلب من أشعار العرب. جمع: محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون .تحقيق: د. محمد نبيل طريفي . بيروت ,دار صادر: 1999.ص774

[27] ديوان عبيد بن الأبرص ,تحقيق: أشرف أحمد عدرة , بيروت, دار الكتاب العربي: 1994 ص 57

[28] نفسه , ص 35

[29] نفسه , ص28

[30] ديوان عمر بن قميئة , تحقيق : حسن كامل الصيرفي ,جامعة الدول العربية , معهد المخطوطات :1965 , ص81

[31] ديوان حاتم الطائي , تحقيق : أحمد رشاد , بيروت , دار الكتب العلمية : 1986, ص 43

أتعرف أطلالا ونؤيا مهدما   كخطك في رق كِتابا مُنَمنَما
لقيط بن يعمر[32]

13-هذا كتابي إليكم والنذير لكم   فمن رأى رأيه منكم ومن سمعا
الطفيل الغنوي[33]

14-فَألَوت بَغاياهُم بنا وَتَباشَرَت   إِلى عُرضِ جَيشٍ غَيرَ أَن لَم يُكَتَّبِ
عدي بن زيد[34]

15-أَعاذِلَ مَن تكتَب لِهُ النار يَلقَها   كِفاحاً وَمَن يُكتَب لَهُ الفوزُ يَسعَدِ
عنتر بن شداد[35]

16- وَقَفتُ بِهِ وَالشَوقُ يَكتُبُ أَسطُراً   بِأَقلامِ دَمعي في رُسومِ جَناني
ثعلبة بن عمرو العبدي وينسب لابن أم حزنة[36]

17-أَكَبَّ عَلَيها كاتِبٌ بِدَواتِهِ   يُقيمُ يَدَيهِ تارَةً وَيُخالِفُ

لعل هذا الحضور الكثيف لهذه المادة اللغوية أكبر دليل على شيوع الكتابة في مجتمع الجزيرة العربية آن ذاك , وهي ترد بعدة معان, منها الكتاب السماوي كما في (آيات الكتاب) في شعر أحيحة بن الجلاح وغيره . والشيء الذي يكتب ويدوّن عليه ليحفظ.وتؤدي لفظة كتاب معنى رسالة. فقد كانوا يطلقون على الرسالة لفظة (كتاب)

وعادة ما ترتبط الكتابة بالقراءة , فحيث تكون الكتابة تكون القراءة , غير أنه من الغريب أن (قرأ) وما اشتق منها لم يرد منها شيء في شعر ما

---

[32] ديوان لقيط بن يعمر ,رواية هشام بن الكلبي, تحقيق : محمد التونجي , تيروت , دار صادر : 1998,ص 89

[33] ديوان طفيل الغنوي , رواية الأصمعي , تحقيق :حسان فلاح أوغلي, بيروت , دار صادر : 1997, ص 42 , و(لم يكتب) تعني لم يجمع .

[34] ديوان عدي بن زيد , تحقيق : محمد جبار المعيبد , بغداد , دار الجمهورية للطباعة والنشر : 1965,ص 103

[35] ديوان عنترة ,تحقيق ودراسة :سعيد مولوي , رسالة ماجستير , جامعة القاهرة 1964, الناشر:المكتب الإسلامي ,د.ت . ص 294

[36] ديوان المفضليات مع شرح الأنباري , تحقيق كارلوس يعقوب . بيروت ,مكتبة الآباء اليسوعيين :1920, ص 561

قبل الإسلام , مع أن هذه المادة موجودة في كل اللغات السامية مع تغيرات طفيفة على بعض أصواتها.وهذا حديث يطول سأخصص له بحثا بعون الله . وتؤدي لفظة "تلا" معنى قرأ، والتلاوة القراءة.

وقد سمي الكتاب سفرا لأنه يسفرعن أخلاق صاحبة, كما يقول علماء اللغة , وقيل السفر فقط الكتاب الكبير،[37] والجزء من أجزاء التوراة. ومادة(س ف ر) بمعنى واحد في أغلب اللغات السامية , مع تغيرات طفيفة في أصواتها حيث تقلب الفاء باء أحيانا ,فهي في العبرية (ספר) وفي كلها تعني شيء له صلة بـ(كتب) , وقد وردت (أسفار) في القرآن الكريم بمعنى الكتب (مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ) (الجمعة :5)ولم ترد بهذا المعنى في شعر جاهلي في حدود ما وقفت عليه.

ومماورد في القران الكريم بمعنى الكتاب أو الصحيفة (السجل) في قوله تعالى:(يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُبِ)(الأنبياء :104) واللفظة من الألفاظ المعربة عن اللاتينية، محرفة من Sigillum[38] هي من المعاني المتأخرة التي عرفت وشاعت في الإسلام. والظاهر إن أهل مكة لم يكونوا على علم تام بمعنى اللفظة، لذلك اختلفوا في تفسيرها اختلافاً يرد في كتب التفسير في تفسير معنى "السجل". ولم أعثر على هذا اللفظ في الشعر الجاهلي.

ومما ورد عند العرب بمعنى الكتاب (مجلة) وقد وردت هذه اللفظة في شعر للنابغة، هو قوله:[39]

---

[37] ينظر: مادة(سفر) لسان العرب لابن منظور , والمفصل في تاريخ العرب , 8/ 284

[38] D.P Simpson, Latin –English Dictionary, New York .N.Y,1974

[39] ديوان النابغة الذبياني . تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة. دار المعارف ,ط2 , د.ت , ص 47 . وقد أوردها المحقق (محلتهم) بالحاء المهملة , والصحيح أنها بالجيم المعجمة , كذاورد البيت في الصحاح للجوهري والعين ,قال أبو عُبَيد: كُل كِتابٍ عندَ العَربِ مَجَلَّةٌ. قال صاحب اللسان :قيل إنها معرَّبة من العبرانية. وهي في العبرية (מגזין)

مَجلّتُهُم ذاتُ الإلَهِ وَدينُهُم   قَويمٌ فَما يَرجونَ غَيرَ العَواقِبِ

2- خط :وردت لفظة "هخطط"، أي الخط والرسم، في النصوص الصفوية. وهذا يدل على أن هذه اللفظة هي من الألفاظ التي كان يستعملها العرب الشماليون. والهاء في "هخطط" أداة التعريف "ال" في اللغة العربية الفصحى[40].ولهذه المادة حضورفي الشعر الجاهلي , ومنه :

في شعر لامرئ القيس قوله:[41]

لمن طلل أبصرته فشجانــي   كخط زبورٍ في عسيب يماني

المرقش الأكبر[42]

قد خُطّ ذلك في الزُّبو   رِ الأَوَّلِيّاتِ القَدائِمْ

زهير بن أبي سلمى[43]

أُخبِرتُ أَنَّ أَبا الحُوَيرِثِ قَد   خَطَّ الصَحيفَةَ أَيتَ لِلحِلمِ

عدي بن زيد[44]

ما تَبينُ العَينُ مِن آياتِها   غَيرَ نُؤيٍ مِثلِ خَطٍّ بِالقَلَم

معقل الهذلي[45]

فَإِنّي كَما قالَ مُملي الكِتا   بِ في الرَقِّ إِذ خَطَّهُ الكاتِبُ

3- (رقم) كتاب مرقوم، بمعنى مكتوب،[46].وقد ورد في القرآن الكريم: (كتاب مرقوم) مرتين في سورة المطففين ,الآية التاسعة والآية العشرون .ويبدو لي أن (رقم ورقن ورقش) من مادة واحدة .

---

[40] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , 275/8

[41] ديوان امرئ القيس , السابق , ص 158

[42] ديوان المرقشين , تحقيق :كرين صادر, بيروت , دار صادر :1998,ص77

[43] ديوان زهير بن ابي سلمى , تحقيق :علي فاعور , بيروت , دار الكتب العلمية :1988 , ص 124 ونسب ثعلب القصيدة لأوس بن أبي سلمى , ينظر : هامش المحقق.

[44] ديوان عدي بن ويد, تحقيق : محمد جبار المعيبد , بغداد , دار الجمهورية للطباعة والنشر : 1965 ,ص 73

[45] ديوان الهذليين , القاهرة,دار الكتب المصرية، 1995 ص 70/3

[46] اللسان , رقم

وقد وردت بمعنى العلامة في قول المثقب العبدي[47]:

قَد عَلَت مِن فَوقِها أَنماطُها وَعَلى الأَحداجِ رَقمٌ كَالشَقِر

وقول هدبة بن الخشرم[48]

وَرِثَت رَقاشِ اللُؤمَ عَن آبائِها كَتَوارُثِ الحُمُراتِ رَقمَ الأَذرُعِ

وهي هنا بمعنى الوشم أي كتابة رموز على الذراع

4-زَبرَ الزبر" الكتابة. ويذكر علماء اللغة انها تعبر عن معنى النقش في الحجارة كذلك[49]. وبهذا المعنى ترد في أغلب اللغات السامية , مع ابدال الباء ميما أحيانا [50], والزبور كتاب داود عليه السلام, قال تعالى :(وَآتَيْنَا دَاوُدَ زَبُورًا)(الاسراء :55والنساء:163), والأرجح أنها في هذه الآيات ليست اسم علم , إنما بمعنى الكتاب. ولها حضور مكثف في الشعر الجاهلي منه:

امرؤ القيس[51]

أَتَت حُجَجٌ بَعدي عَلَيها فَأَصبَحَت كَخَطِّ زَبورٍ في مَصاحِفِ رُهبانِ

وقوله:[52]

لِمَن طَلَلٌ أَبصَرتُهُ فَشَجاني كَخَطِّ زَبورٍ في عَسيبِ يَمانِ

عبدالله بن عجلان النهدي[53]

أم الدار أمسَت قَد تَعفَّت كأنَّهَا زَبُورُ يَمَانٍ رقَّشَتهُ سُطُورُهَا

---

[47] ديوان المثقب العبدي , تحقيق : حسن كامل الصيرفي , جامعة الدول العربية , معهد المخطوطات :1971 ص 165

[48] شعر هدبة بن الخشرم , تحقيق : يحيى الجبوري , الكويت , دار القلم : 1986,ص 120

[49] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , 275/8

[50] نفسه

[51] ديوان امرئ القيس , تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي , بيروت دار المعرفة :2004, ص 157

[52] نفسه , ص 158

[53] ديوان عبد الله بن العجلان النهدي ,تحقيق: إبراهيم صالح , هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث , دار الكتب الوطنية : 2009 ص 26

وقول لبيد [54]

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامـهـا

وقوله:[55]

فنعاف صارة فالقنان كأنها زبر يرجعها وليد يمـان

وقول أبي ذؤيب[56]:

عرفت الديار كرقم الـدواة يزبرها الكاتب الحميري

5-سطَر بمعنى خط وكتب. و (السطر) الخط والكتابة[57]. ووردت لفظة "يسطرون" في القرآن الكرم في سورة القلم (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ) (القلم : 1) بمعنى يكتبون. والسطر، الصف من الشيء. والتسطير، كتابة بسطور، أي الخط والكتابة.

ونجد في شعر للشاعر الشماخ الذبياني وهو مخضرم، وصفاً لخط، كتبه حبر بتيماء من أسطر، إذ يقول[58]:

اتعرف رسماً دارساً قد تغبرا بذروة أقوى بعد ليلى واقفرا

كما خط عبرانية بـيمـينـه بتيماء حبر ثم عرض أسطرا

ومنه قول عنتر بن شداد[59]:

وَقَفتُ بِهِ وَالشَوقُ يَكتُبُ أَسطُراً بِأَقلامِ دَمعي في رُسومِ جَناني

وقد وردت فيه ثلاثة ألفاظ من ألفاظ الكتابة

ومنه قول الأسود بن يعفر[60]

سطورُ يهوديين في مُهرقيهما مجيدين من تيماء أو أهل مدينِ

---

[54] ديوان لبيد بن أبي ربيعة , تحقيق : حمدو طماس , بيروت , دار المعرفة :2004,ص 108
[55] نفسه , ص 132
[56] ديوان الهذليين , القاهرة, دار الكتب المصرية :1995ص64/1
[57] اللسان , (سطر) والمفصل في تاريخ العرب , 276/8
[58] ديوان الشماخ الذبياني , تحقيق : صلاح الدين الهادي ,القاهرة , دار المعارف :د.ت , ص 129
[59] ديوان عنترة ,الشاهد السابق
[60] ديوان الأسود بن يعفر تحقيق: نوري حمودي القيسي , بغداد , وزارة الثقافة والإعلام :1970و, ص 73

وقول طرفة بن العبد[61]:

كَسُطورِ الرِقِّ رَقَّشَهُ بِالضُحى مُرَقِّشٌ يَشِمُه

وقول المتلمس الضبعي[62]:

فَكَأَنَّما هِيَ مِن تَقادُمِ عَهدِها رِقٌ أُتيحَ كِتابُها مَسطورُ

6- نسخ, أي نقل الكتابة نقلاً بنصها وحروفها حرفاً حرفاً حتى تكون عند الناقل نسخة كاملة تامة للكتابة التي نقل عنها. والكاتب ناسخ ومنتسخ. والاستنساخ اكتتاب كتاب عن كتاب حرفاً حرفاً. وفي هذا المعنى ورد في القرآن في قوله تعالى (إِنَّا كُنَّا نَسْتَنْسِخُ مَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ)(الجاثية :29) وليس لها ذكر في الشعر الجاهلي.

7-نقش ورقش, بمعنى الكتابة والتدوين والتخطيط ,[63] ويغلب أن تكون للكتابة المحفورة على الحجر , وإليها يذهب الذهن في عربيتنا اليوم . جاء في اللسان في (رقش)جندب أرقش، وحية رقشاء، فيها نقط سواد وبياض وكذا الرقشاء من المعز. الأصمعي (رقيش) تصغير رقش وهو تنقيط الخطوط والكتاب. ابن الأعرابي: الرقش الخط الحسن والرقش والترقيش- الكتابة والتنقيط[64] . أما (نقش)فلم ترد في حدود ما اطلعت عليه , في حين لـ(رقش) حضور مكثف منه :

المرقش الأكبر[65]

الدّارُ قَفْرٌ والرُّسُومُ كَما رَقَّشَ في ظَهْرِ الأَدِيمِ قَلَمْ

المهلهل بن ربيعة[66]

[61] ديوان طرفة بن العبد.اعتنى به : حمدو طماس , بيروت ,دار المعرفة :2003, ص 78

[62] ديوان المتلمس , السابق ,ص 287 والبيت مما ينسب للمتلمس وليس في مخطوطة ديوانه .

[63] ينظر : اللسان مادتي رقش ونقس

[64] اللسان، مادة (رقش).

[65] شعراء النصرانية، 282/3. الشعر والشعراء، 210/1. المفضليات، ص221.

[66] ديوان المهلهل بن ربيعه , شرح وتقديم , طلال حرب ,بيروت , الدار العالميه : 2000 , ص 105

لِابنَةِ حِطّانَ بنِ عَوفٍ مَنازِلٌ كَما رَقَشَّ العُنوانَ في الرِقِّ كاتِبُ

الحارث بن حلزة[67]

أَيُّها الناطِقُ المُرَقِّشُ عَنّا عِندَ عَمرٍو وَهَل لِذاكَ بَقاءُ

طرفة بن العبد[68]

كَما أَحرَزَت أَسماءُ قَلبَ مُرَقِّشٍ بِحُبٍّ كَلَمعِ البَرقِ لاحَت مَخايِلُه

تَرَحَّلَ مِن أَرضِ العِراقِ مُرَقِّشٌ عَلى طَرَبٍ تَهوي سِراعاً رَواحِلُه

قَضى نَحبَهُ وَجداً عَلَيها مُرَقِّشٌ وَعُلِّقتُ مِن سَلمى خَبالاً أُماطِلُــه

فَوَجدي بِسَلمى مِثلُ وَجدِ مُرَقِّشٍ بِأَسماءَ إِذ لا تَستَفيقُ عَواذِلُــه

وقوله:[69]

كَسُطورِ الرِقِّ رَقَّشَهُ بِالضُحى مُرَقِّشٌ يَشِمُهُ

8- نمق , بمعنى كتب. فيقال: نمق الكتاب ينمقه، أي كتبه وحسنّه وزيّنه وقد تقلب فاءه (لاما) وعينه (باء) [70], ومثلها دبج . وقد وردت لفظة "المنمق" وجملة "الكتاب المنمق" في شعر ينسب

لسلامة بن جندل[71]:

لمن طللٌ مثل الكتاب المنمـق خلا عهده بين الصُّليب فمطرق

وفي شعر علقمة الفحل[72]:

[67] ديوان الحارث بن حلزة , تحقيق :مروان عطية .دمشق , دار الإمام النووي , ودار الهجرة :1994, ص 68

[68] ديوان طرفة , سابق, ص 72

[69] نفسه , 78

[70] ينظر : اللسان , نمق والمفصل في تاريخ العرب , 279/8

[71] ديوان سلامة بن جندل , سابق , ص 32 , ذكر المحقق في الحاشية أن الكتاب المنمق في الشعر الجاهلي تشير إلى الكتب المقدسة التي يجتهد رجال الدين في تزيينها .

[72] شرح ديوان علقمة الفحل للأعلم الشنتمري ,تحقيق :حنا نصر الحتي, بيروت , دار الكتاب العربي :1993, ص 91

بِأَكنافِ شَمّاتٍ كَأَنَّ رُسومَها   قَضيمُ صَناعٍ في أَديمٍ مُنَمَّقُ

ثالثا: أدوات الكتابة في الشعر الجاهلي

من استعراض ألفاظ الكتابة الشائعة عند عرب ما دعي بالعصر الجاهلي يتضح أن غالبيتها معربة او دخيلة [73], على أن بعض الباحثين يصرون على عربية كثير من الألفاظ وإن كان لها شبيه في لغة من اللغات , ولا يخرج الأمر عن مسألة التحيز اللغوي التي أشير أليها سابقا(الحديث هنا ينصب على الفارسية واليونانية وبعض اللغات السامية) من ذلك:

1-الحبر

ويعرف أيضاً بالمداد, وقد ذكر "المداد" في القرآن: في قوله تعالى(قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا (الكهف:109)

(ديو דיו)في العبرانية وتلتقي مع الدواة في العربية، Atramentum في اللاتينية تعني القلم وتتصل بكلمة أسود Ater مما له صلة بلون الحبر[74]، وهي في المعنى نفسه. وقيل للمداد "نِقس"ولا نجد بين العلماء اتفاقاً في أصل معنى "الحبر"، مما يدل على أن اللفظة من المعربات[75]. ولم ترد مادة (حبر) في الشعر الجاهلي وقد وردت في شعر المخضرمين مرة واحدة في ما وقفت عليه ,وذلك في قول القتال الكلابي[76]:

تُنيرُ وَتُسدي الريحُ في عَرَصاتِها   كَما نَمنَمَ القِرطاسَ بِالقَلَمِ الحِبرُ

وفي شعر أحيحة بن الجلاح . في حين ترد الحبر وأحبار اليهود كثيرا , فهل من علاقة بين الأحبار والمداد مادة الكتابة ؟ على الأرجح أن

---

[73] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , 253/8 و ص 276

[74] D.P Simpson, Latin --English Dictionary, New York .N.Y,1974

[75] ينظر : المفصل في تاريخ العرب 256/8-257

[76] ديوان القتال الكلابي , تحقيق إحسان عباس , بيروت , دار الثقافة :1989, ص 49 , كذا وردت في الديوان كما أثبتها المحقق بكسر الحاء ولا يبعد أن تكون بفتح الحاء , جمعها أحبار , وهم أحبار اليهود , وضبطها بالفتح أرجح , وعندها لا شاهد في البيت .

الإجابة نعم. أما المداد، فذكر علماء اللغة[77]، أنه ما مددت به السراج من زيت ونحوه، ثم خص بالحبر. والظاهر أنها أخذت من سخام الزيت الذي يحترق في السراج، وأنها تعني "سواد"، على نحو ما نجده في لفظة Melan اللاتينية[78]، التي تعني السواد، سواد السراج، وخصصت بالحبر للصلة بين الكلمة العبرية والدواة [79].

2- الدواة

سبق الحديث عن علاقة الدواة بالحبر من حيث التسمية , وقد عرفت بـ "كَاست هاسيفر"(ספר גביע) أي "كأس الكتاب" في العبرانية. أو المقلمة (מפוספס)"قلمارين""قلماريون" ومن أسماء المحبرة "ن" ,[80] ومن هنا يرى البعض أن (نون) في قوله تعالى : (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ) (القلم:1)بمعنى الدواة والقلم. وتجمع على دوي,وقد أشير إلى الدوي، أي المحابر في بيت شعر ينسب لأبي ذؤيب[81]:

عرفت الديار كخط الدوي حبره الكَاتبُ الحميري

أما الكاتب الحميري فترد غير مرة في الشعر الجاهلي مما يشير إلى اشتهار عرب الجنوب بالكتابة في معارف عرب نجد والحجاز وشمال الجزيرة.

ومنه قول سلامة بن جندل[82]

لِمَن طَلَلٌ مِثلُ الكِتابِ المُنَمَّقِ خَلا عَهدُهُ بَينَ الصُلَيبِ فَمُطرِقِ

أكب عليه كاتب بـــدواته وحادثه في العيـــن جدة مهرق

---

[77] ينظر اللسان والعين والصحاح مادة (حبر)

[78] D.P Simpson, Latin –English Dictionary, New York .N.Y,1974

[79] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , 8/257-258

[80] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , 8/258

[81] ديوان الهذليين , السابق .

[82] ديوان سلامة بن جندل , صنعه :محمد بن الحسن الأحول , قدم له : سلامه الأسمر , راجي الأسمر ,بيروت, دار الكتاب العربي :1994, ص 34

وقول ثعلبة بن عمرو العبدي وينسب لابن أم حزنة[83]

أَكَبَّ عَلَيها كاتِبٌ بِدَواتِهِ   يُقيمُ يَدَيهِ تارَةً وَيُخالِفُ

3- القلم:

القلم، هو من أدوات الكتابة المذكورة عند الجاهليين. وقد ذكر في القرآن الكريم. اقسم به الله عز وجل في سورة القلم، وعظم وفخم شأنه في سورة العلق. يكتب به على الورق والرق والجلود والقراطيس والصحف ومواد الكتابة الأخرى. ولفظة (قلم) من الألفاظ المعربة عن أصل يوناني، فهو"قلاموس"في اليونانية، ومعناها القصب[84]. ومن أسماء القلم عند العرب (المِزْبرَ) من الفعل (زبر) ومنه الزبور الكتاب السماوي المعروف ,ويعرف أيضا بالمِرقم من الرقم أو الرقن , أي الكتابة [85] وذكر إن "زيد بن ثابت" دخل على رسول الله وهو يملي في بعض حوائجه، فقال: "ضع القلم على أذنك فإنه أذكر للمملى به".[86]

وقد وردت لفظة (قلم)في شعر عدد من الشعراء الجاهليين في شعر لبيد وعديّ بن زيد العبادي والمرقش وأمية بن أبي الصلت وغيرهم ممن وقفوا على الكتابة وكانت لهم صلات بالحضارة وبأصحاب الديانات. من ذلك قول لبيد بن ربيعة العامري[87]

وَجَلا السُيولُ عَنِ الطُلولِ كَأَنَّها

زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أَقلامُها

---

[83] ديوان المفضليات مع شرح الأنباري , تحقيق كارلوس يعقوب . بيروت ,مكتبة الأباء اليسوعيين :1920, ص 561

[84] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , 253/8-254

[85] ينظر :اللسان لابن منظور ,مادة (زبر)و(رقم)

[86] ذكره الألباني في (السلسلة الضعيفة و الموضوعة) (2 / 252) رواه الترمذي (3 / 391) وآخرون

[87] ديوان لبيد , السابق

وقوله أيضا[88]

مُتَعَوِّدٌ لَحِنٌ يُعيدُ بِكَفِّهِ   قَلَماً عَلى عُسُبٍ ذَبُلنَ وَبانِ

وقول عنتر بن شداد[89]:

وَقَفتُ بِهِ وَالشَوقُ يَكتُبُ أَسطُراً   بِأَقلامِ دَمعي في رُسومِ جَناني

وقول عدي بن زيد[90]

ما تَبينُ العَينُ مِن آياتِها   غَيرَ نُؤيٍ مِثلِ خَطٍّ بِالقَلَم

وقول معود الحكماء[91]

مِنَ الأَجزاعِ أَسفَلَ مِن نُمَيلٍ   كَما رَجَّعتَ بِالقَلَمِ الكِتابا

وقول المرقش الأكبر[92]

الدَّارُ قَفْرٌ والرُّسُومُ كَما   رَقَّشَ في ظَهْرِ الأَدِيمِ قَلَمْ

رابعا - المواد التي كتبوا عليها

1 - **الأدم**، وهي الجلود المدبوغة، فقد كانت مثل القضم من مواد الكتابة الثمينة. وقد استعان بها كتبة الوحي في تدوين القرآن. كما كانت مادة لتدوين المراسلات والعهود والمواثيق.[93]

وقد ورد في شعر المتلمس الضبعي[94]:

إِذا ما أَديمُ القَومِ أَنهَجَهُ البِلَى   تَفَرَّى وَإِن كَتَّبتَهُ وَتَخَرَّما

وفي بيت علقمة السابق[95]:

---

[88] ديوان لبيد , سابق , ص 132

[89] ديوان عنترة , سابق

[90] ديوان عدي بن زيد , سابق

[91] منتهى الطلب من أشعار العرب , ص 274

[92] شعراء النصرانية، 282/3. الشعر والشعراء، 210/1. المفضليات، ص221.

[93] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , 261/8

[94] ديوان النتلمس الضبعي , رواية الأثرم و ابي عبيدة عن الاصمعي . تحقيق : حسن كامل الصيرفي , جامعة الدول العربية , معهد المخطوطات العربية :1970 . ص 40

بِأَكنافِ شَمّاتٍ كَأَنَّ رُسومَها   قَضيمُ صَناعٍ في أَديمٍ مُنَمَّقُ

وقد أشير إلى "الأديم" في شعر للمرقش الأكبر".

الدَّارُ قَفْرٌ والرُّسُومُ كَما   رَقَّشَ في ظَهْرِ الأَدِيمِ قَلَمْ

والظاهر انه كان من أوسع مواد الكتابة استعمالاً في أيام الجاهلية وصدر الإسلام، لوجوده عندهم، ولرخص ثمنه بالنسبة إلى الورق المستورد من مصر أو من بلاد الشام. وقد جاء في بعض الأخبار إن بعض مكاتبات الرسول كانت في الأدم.[96]

وقد ذكر إن أهل مكة كانوا يشترون قطع الأديم، ويكتبون عليه عهودهم ومواثيقهم وكتبهم. ولما توفي "سعيد بن العاص" جاء فتى من قريش يذكر حقاً له في كراع من أديم بعشرين ألف درهم على "سعيد"، بخط مولى لسعيد كان يقوم له على بعض نفقاته، وبشهادة "سعيد" على نفسه بخطه. فأعطي حقه على ما كان مدوناً في قطعة الأديم.[97]

2 - **الجلود** مادة من مواد الكتابة: الجلد المدبوغ والجلد الغير المدبوغ، وقد كانوا يدبغون الجلد أحياناً ويصقلونه ويرققونه حتى يكون صالحاً مناسباً للكتابة. وقد يدبغونه ويصبغونه، وقد ذكر علماء اللغة أنواعاً من أنواع الجلود التي استعملوها في كتابتهم: القضيم،وهو الجلد الأبيض يكتب فيه[98]. وقيل الصحيفة البيضاء، أو أي أديم كان.

وقد أشير إليه في شعر للنابغة[99]:

كأن مجرّ الرامسات ذيولها   عليه قضيم نمقته الصوانع

وفي شعر عبيد بن الأبرص[100]

[95] ديوان علقمة , السابق

[96] ينظر المفصل في تاريخ العرب , السابق

[97] السابق

[98] ينظر اللسان , (مادة قضم) والمفصل السابق

[99] كذا ورد الشاهد في اللسان و تاج العروس للزبيدي والصحاح , ينظر مادة (قضم) وفي الديوان يروى (حصير) بدل (قضيم) ينظر : ديوان النابغة , ص 31

قَضيمٍ غَلا صَوانِعُهُ   في يَمَنِيِّ العِيابِ أَو خِلَلْ

وفي شعر علقمة الفحل[101]:

بِأَكنافِ شَمّاتٍ كَأَنَّ رُسومَها   قَضيمُ صَناعٍ في أَديمٍ مُنَمَّقُ

وينسب البيت إلى عبدة بن الطبيب , وهو مخضرم

3- **الألواح** ، منها ما صنع من الحجر، بنشر الحجر وصقله، ومنها ما صنع من الخشب، ومنه من لوح الكتف أي العظم الأملس منه. واللوح كل صفيحة عريضة خشباً أو عظماً.[102] وأشير في القرآن الكريم الى اللوح فورد { بل هو قرآنٌ مجيد ، في لوحٍ محفوظ } (البروج 21 – 22) وقوله تعالى {وَكَتَبْنَا لَهُ فِي الأَلْوَاحِ مِن كُلِّ شَيْءٍ مَّوْعِظَةً وَتَفْصِيلاً لِّكُلِّ شَيْءٍ فَخُذْهَا بِقُوَّةٍ وَأْمُرْ قَوْمَكَ يَأْخُذُواْ بِأَحْسَنِهَا سَأُورِيكُمْ دَارَ الْفَاسِقِينَ }(الأعراف :145) فيظهر من ذلك أن الألواح كانت تكتب فيحفظ بها ما يراد حفظه من آراء وأفكار.وقد ورد في حديث زيد بن ثابت عن جمع القرآن أنه جمعه من الرقاع واللِّخاف والعُسُب[103]. وقصد باللخاف حجارةً بيضاً رقاقاً، واحدها لخفة. كان يكتب عليها أهل مكة.[104]

ومنها قول بشر بن أبي خازم[105]

---

[100] ديوان عبيد بن الأبرص , سابق , ص 91

[101] ديوان علقمة , السابق

[102] ينظر :اللسان , (لوح) والمفصل في تاريخ العرب,

[103] "عن زيد بن ثابت قال : أرسل إليَّ أبو بكر، مقتل أهل اليمامة، فإذا عمر بن الخطاب عنده، فقال أبو بكر: إن عمر أتاني، فقال : إن القتل قد استحر بقراء القرآن، وإني أخشى أن يستحر القتل بالقراء في المواطن، فيذهب كثير من القرآن، وإني أرى أن تأمر بجمع القرآن، فقلت لعمر : كيف تفعل شيئاً لم يفعله رسول الله ؟قال عمر : هو والله خير، فلم يزل يراجعني حتى شرح الله صدري لذلك، ورأيت في ذلك الذي رأى عمر . قال زيد : قال أبو بكر : إنك شاب عاقل ، لا نتهمك، وقد كنت تكتب الوحي لرسول الله ، فتتبّع القرآن فأجمعه - فوالله لو كلفوني نقل جبل من الجبال ما كان أثقل عليّ مما أمرني به من جمع القرآن- قلت كيف تفعلان شيئاً لم يفعله رسول الله ؟! قال : والله خير، فلم يزل أبو بكر يراجعني حتى شرح الله صدري للذي شرح به صدر أبي بكر وعمر . فتتبعت القرآن أجمعه من العُسُب و اللِّخاف وصدور الرجال ، ووجدت آخر سورة التوبة مع أبي خزيمة الأنصاري ، ولم أجدها مع غيره" ينظر المفصل في تاريخ العرب . 8/ 260

[104] ينظر : اللسان (لخف)

[105] ديوان بشر بن أبي حازم , تحقيق :مجيد طراد ,بيروت , دار الكتاب العربي:1994 , ص 108

فَكَأَنَّ أَطلالاً وَباقي دِمنَةٍ   بِجَدودَ أَلواحٌ عَلَيها الزُخرُفُ

وقول عبيد بن الأبرص[106]

أَشري التِلادَ بِحَمدِ الجارِ أَبذُلُهُ   حَتّى أَصيرَ رَميماً تَحتَ أَلواحِ

4 - الرقاق ,ووردت لفظة رق في القران الكريم في قوله تعالى : (وَالطُّورِ * وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ * فِي رَقٍّ مَنْشُورٍ * وَالْبَيْتِ الْمَعْمُورِ) (الطور : 1و2و3و4) وهو جلد رقيق يكتب فيه، أو الصحيفة البيضاء. ويعرف الرق ب "رقو" Raqo و "رق" Raq في الآرامية[107]. وتؤدي اللفظة في هذه اللغة المعنى نفسه المفهوم منها في عربيتنا، ولهذا ذهب بعض العلماء الي أن اللفظة من أصل آرامي. ومن أجود أنواع الرق، الرق المعمول من جلد الغزال. وذكر إن الصحابة أجمعوا على كتابة القرآن في الرق، لكثرته عندهم، ولطول بقاء الكتابة فيه.

وقد كان الكتّاب يستعملون الرق في المراسلات وفي السجلات وفي الكتب الدينية.[108]

وفي الشعر الجاهلي إشارات إلى استعمالهم "الرق" في كتاباتهم، وقد أشار بعضهم إلى سطور الرق، وكيف رقشها كاتبها ونمق الكتابة مسطرها، وكيف خط مملي الكتاب ما أريد إملاؤه في الرق. يقول الأخنس بن شهاب التغلبي[109]:

فَلِابنَةِ حِطّانَ بنِ قَيسٍ مَنازِلٌ   كَما نَمَّقَ العُنوانَ في الرَقِّ كاتِبُ

وينسب البيت إلى المهلهل على هذه الصورة[110] :

---

106 ديوان عبيد بن الأبرص , سابق , ص 43

107 ينظر : معجم المفردات الآرامية القديمة , دراسة مقارنة ,سليمان بن عبد الرحمن الذبيب ,الرياض ,مكتبة الملك فهد الوطنية: 2006, ص 261

108 ينظر : المفصل في تاريخ العرب ,8/262-263

109 المفضليات , تحقيق :أحمد شاكر و عبد السلام هارون ، القاهرة , دار المعارف , ط 6 , ص 304

110 سابق

لِابنَةِ حِطّانَ بنِ عَوفٍ مَنازِلٌ كَما رَقشَ العُنوانَ في الرِقِّ كاتِبُ

وفي شعر لطرفة بن العبد[111]

كَسُطورِ الرِقِّ رَقَّشَهُ بِالضُحى مُرَقِّشٌ يَشِمُه

وفي شعر معقل الهذلي [112]

فَإِنّي كَما قالَ مُملي الكِتا بِ في الرَقِّ إِذ خَطَّهُ الكاتِبُ

5-السبورة . من الواضح علاقتها بالسفر , أي الكتاب , وهو في السريانية (سبر) حيث تبدل الفاء باء أو العكس, في اللغات السامية.[113] ولم ترد في شعر جاهلي في حدود اطلاعي .

6-الصحيفة: المبسوط من الشيء، والتي يكتب فيها، والكتاب، وجمعها صحائف وصحف،[114] ومنها قوله تعالى:(. إِنَّ هَذَا لَفِي الصُّحُفِ الْأُولَى . صُحُفِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى) (الأعلى:18-19.

وقوله تعالى:(رَسُولٌ مِنَ اللَّهِ يَتْلُوا صُحُفًا مُطَهَّرَةً) (البينة:2) .

وقد أشير إلى الصحيفة في كتب السيرة حين اتفقت قريش على مقاطعة بني هاشم، وكتبت بذلك صحيفة، كتبها "بغيض بن عامر بن هاشم"، أو "منصور بن عبد شرحبيل" المعروف بأبي الروم على بعض الروايات. والمصحف ما جعل جامعاً للصحف المكتوبة بين الدفتين. والتصحيف قراءة المصحف وروايته على غير ما هو لاشتباه حروفه.[115]

وقد قيل للقران؛ المصحف، وإنما سُمي المصحف مصحفاً لأنه أصحف أي جُعل جامعاً للصحف المكتوبة بين الدفتين. ونقرأ في الأخبار أن بعضاً من الصحابة والتابعين كانوا يملكون صحيفة أو صحفاً دوّنوا فيها

[111] سابق

[112] سابق

[113] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , 269/8

[114] ينظر :اللسان (صحف)

[115] ينظر : المفصل في تاريخ العرب . 266/8 وما بعدها

حديث الرسول أو أمراً من أمور الشعر وأخبار العرب وأمثال ذلك، فكان "عبدة لله بن عمرو بن العاص" قد كتب حديث الرسول في صحيفة؛ وقد أذن الرسول له أن يكتب حديثه فيها.[116]

وقد أشير إلى الصحيفة في شعر "المتلمس"، ويظهر من الشعر الذي ذكرت اللفظة فيه، أنه قصد بها رسالة، أي كتاباً أمر ملك الحيرة "عمرو بن هند" بتدوينه، وأعطاه إليه، ليحمله إلى عامله على البحرين على نحو ما ورد في خبره. كما أشير إلى الصحيفة في شعر شعراء آخرين.

ويقال للصحيفة طرس، ويجمع على طروس. ويقال إن الطرس الصحيفة المكتوبة، وقيل: الكتاب الممحو الذي يستطاع أن تعاد فيه الكتابة. والتطريس: فعلك به. وطرّس الباب سوّده، والطِلس: كتاب لم ينعم محوه، فيصير طرساً. والتطريس اعادة الكتابة على المكتوب الممحو.

ورأى بعض العلماء أن الصحف ما كان من جلود. وذهب بعض آخر إلى أنها من جلد أو قرطاس. وأن القرطاس والصحيفة، هما في معنى واحد، وهو الكاغد.

وذكرت "الصحيفة" في شعر للقيط بن يعمر الإيادي، هو قوله:

سلام في الصحيفة من لقيط إلى من بالجزيرة من إياد

و ذلك في قصيدته التي كتبها اليهم، يخبرهم فيها بمسير "كسرى" عليهم، ويحذرهم من قدومه.

كما ذكرت في شعر لعدي بن زيد العبادي، وصف فيه قصة "الزبّاء" و "جذيمة" و "قصير"، حيث يقول[117]:

ودست في صحيفتها إليه ليملك بُضعها ولأن تدينا

ومنه الأبيات الآتية:

---

[116] ينظر :مادة (صحف) ومادة (طرس)في اللسان وغيره من معاجم اللغة , والمفصل في تاريخ العرب , السابق

[117] ديوان عدي , سابق , 182

المتلمس الضبعي[118]

فَبَهراً لِمَن غَرَّت صَحيفَةُ مُنذِرٍ   وَإِن كانَ عَقدٌ مِنهُمُ مُتَظاهِرُ

وقوله [119]

أَودَى الَّذي عَلِقَ الصَحيفَةَ مِنهُما   وَنَجا حِذارَ حِبائِهِ المُتَلَمِّسُ

أَلقِ الصَحيفَةَ لا أَبا لَكَ إِنَّهُ   يُخشى عَلَيكَ مِنَ الحِباءِ النِقرِسُ

أَلقَى صَحيفَتَهُ وَنَجَّت كورَهُ   عَنسٌ مُداخِلَةُ الفَقارَةِ عِرمِسُ

وقوله[120]:

وَرَهَنتَني هِنداً وَعِرضَكَ في   صُحُفٍ تَلوحُ كَأَنَّها خِلَلُ

الممزق العبدي[121]

فَلا أَنا مَولاهُمْ وَلا في صَحيفَةٍ   كَفَلتُ عَلَيهِم وَالكَفالَةُ تَعتَقي

علباء بن أرقم[122]

أَخَذتُ لِدينٍ مُطمَئِنٍّ صَحيفَةً   وَخالَفتُ فيها كُلَّ مَن جارَ أَو ظَلَم

زهير بن أبي سلمى[123]

أُخبِرتُ أَنَّ أَبا الحُوَيرِثِ قَد   خَطَّ الصَحيفَةَ أَيتَ لِلحِلمِ

بشر بن أبي خازم[124]

كَأَنَّها بَعدَ عَهدِ العاهِدينَ بِها   بَينَ الذَنوبِ وَحَزمَي واحِفٍ صُحُفُ

ابن أم حزنة[125]

لِمَن دِمنٌ كَأَنَّهُنَّ صَحائِفُ   قِفارٌ خَلا مِنها الكَثيبُ فَواحِفُ

---

[118] المتلمس الضبعي , سابق . 285ص

[119] نفسه , ص 177-179

[120] نفسه , ص 43

[121] الأصمعيات تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر وعبد السلام هارون , القاهرة , دار المعارف: 1967 , ص 190

[122] نفسه ,ص 180

[123] ديوان زهير . الشاهد الشابق

[124] ديوان بشر بن أبي حازم , تحقيق :مجيد طراد ,بيروت , دار الكتاب العربي:1994 , ص 101

[125] المفضليات ,ص 559

صخر الغي[126]

أَبلِغ كَبيراً عَنّي مُغَلغَلَةً   تَبرُقُ فيها صَحائِفٌ جُدُدُ

في شعر قيس بن الخطيم[127]:

لما بدت غُدوة جبـاهـهـم   حنت الينا الأرحام والصحف

7- **العسب**، وجريد النخل، وهو السعفة . ولوفرته في الحجاز استعمله كتاب الوحي وحفظة القرآن في تدوين الوحي عليه. وقد رجع إليه زيد بن ثابت في جملة ما رجع إليه من مواد يوم كُلِّف جمع القرآن الكريم.[128] وقد ورد "عسيب يماني" في شعر لامرئ القيس، هو قوله:[129]

لمن طلل أبصرته فشجانـي   كخط زبورٍ في عسيب يماني

وذكر "لبيد" العسب في شعره حيث ورد[130]:

متعود لحن يعيد بكـفـه قلماً   على عسب ذبلن وبان

8- القرطاس: وكان يدعى بالكاغد، أوالرقاع , يتخذ من بردي يكون بمصر. وذكر بعض آخر أن القرطاس الصحيفة من أي شيء كانت، يكتب فيها، والجمع قراطيس. وقد وردت لفظة "قرطاس" و "قراطيس"[131] في القرآن الكريم. وورود اللفظة في القرآن الكريمّ دليل على وقوف العرب عليها. وهي من الألفاظ التي دخلت إلى العربية من مصر أو من بلاد الشام، حيث استورد أهل مكة والعربية الغربية مختلف التجارة منها، ومنها

---

[126] ديوان الهذليين , 59/2

[127] ديوان قيس بن الخطيم ,تحقيق ناصر الدين الأسد , بيروت , دار صادر : د. ت , ص 117

[128] ينظر : اللسان (عسب)

[129] ديوان امرئ القيس , السابق , ص 158

[130] ديوان لبيد ز سابق . 132

[131] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , 262-261/8

القراطيس، ويعرف القرطاس في اليونانية والاتينية بـ charatis.[132] وقد وردت في شعر

أحيحة بن الجلاح, وينسب لعبيد السلامي[133]

فَلَم يَترُكا إِلّا رُسوماً كَأَنَّها أَساطيرُ وَحيٍ في قَراطيسِ مُقتَري

وقول عبيد بن الأبرص[134]:

ما القاطِعاتُ لِأَرضِ الجَوِّ في طَلَقٍ قَبلَ الصَباحِ وَما يَسرينَ قِرطاسا

ما الحاكِمونَ بِلا سَمعٍ وَلا بَصَرٍ وَلا لِسانٍ فَصيحٍ يُعجِبُ الناسا

9- **كتف الحيوان** ، وهو عظم عريض يكون في أصل كتف الحيوان للكتابة عليه، وقد كتب عليه كتبة الوحي. وفي الحديث: ائتوني بكتف ودواة أكتب لكم كتاباً لا تضلون بعده. أو ائتوني باللوح والدواة والكتف.[135] ولما كانت العظام مادة مبذولة ميسورة في استطاعة الكاتب الحصول عليها بغير ثمن، وهي صالحة للكتابة بكل سهولة عل شكلها الطبيعي أو بعد صقل وتشذيب قليلين، لذلك أستعملها الكتاب بكثرة. فكانت مادة مهمة استعملها كتبة الوحي في تدوين القرآن[136]. وقد ذكر "ابن النديم" أن في جملة العظام التي كتب عليها العرب: اكتاف الإبل.

وكانوا إذا كتبوا في الأكتاف حفظوا ما كتبوه في جرة أو في صندوق حتى يحفظ، ويكون في الامكان الرجوع إليه. وقد كانت الأكتاف في جملة المواد المكتوبة التي استنسخ "زيد بن ثابت" منها ما دوّن من القرآن.[137]

---

[132] D.P Simpson, Latin –English Dictionary, New York .N.Y,1974,p35

[133] منتهى الطلب من أشعار العرب , ص 775

[134] ديوان عبيد بن الأبرص , سابق , ص 67

[135] رواه البخاري في صحيحه في باب قول المريض قوموا عني من كتاب المرضى و الطب , ج 4 ص 5 طبعة القاهرة 1886,

[136] ينظر : المفصل في تاريخ العرب , 8/ 260

[137] ينظر :ابن النديم . الفهرست ,2,332 والمفصل في تاريخ العرب , 8/269-270

10-"الكرناف" "الكرانيف"و "الكرب" مادة للكتابة كذلك. وقد ورد أن كتبة القرآن استعملوا الكرانيف مادة لتدوين الوحي. والكرانيف والكرب، أصول السعف. الغلاظ العراض التي تلاصق الجذع، وتكون على هيأة الأكتاف. قال الطبري قبض رسول الله، صلى الله عليه وسلم، ولم يكن القرآن جمع، وإنما كان في الكرانيف والعسب[138].ولم أعثر على ذكر له في شعر جاهلي.

11-المهارق :يبدو أنها من الفارسية، كما واضح من الشعر المنسوب للحارث بن حلزة اليشكري حين عبر عنها بقوله: (كمهارق الفرس). ولعله قصد كتباً وصحفاً دينية من ديانتهم المجوسية .وذلك في قوله:[139]

لِمَنِ الدِيارُ عَفونَ بِالحَبسِ آياتُها كَمَهارِقِ الفُرسِ

وفي شعر ربيعة الضبي منسوبة للعجم[140]:

كَأَنَّها بَعدَ عَهدِ العاهِدينَ بِها مَهارِقُ العجمِ أَو موشِيَّةُ الحُلَلِ

وقد وردت بمعنى المواثيق والعقود في معلقة الحارث[141]

حَذَرَ الخَونِ وَالتَعَدّي وَهَل يَنـ قُضُ ما في المَهارِقِ الأَهواءُ

وفي شعر زهير بن أبي سلمى[142]

عَلى لاحِبٍ مِثلِ المَجَرَّةِ خِلتَهُ إِذا ما عَلا نَشزاً مِنَ الأَرضِ مُهرَقُ

وفي شعر سلامة بن جندل[143]

---

[138] ينظر : اللسان (كرنف) و (كرب) غيره من معاجم اللغة , والمفصل في تاريخ العرب , 259/8

[139] ديوانه 24-25 طبعة بيروت سنة 1922. وفي منتهى الطلب 1: 116. وفي شعراء الجاهلية 419-420.

[140] ديوان ربيعة بن مقروم الضبي, تحقيق: تماضر عبد القادر فياض حرفوش. بيروت , دار صادر: 1999.ص 38

[141] ديوان الحارث بن حلزة , سابق , ص 70

[142] ديوان زهير بن أبي سلمى , سابق , 69

[143] سابق

أَكَبَّ عَلَيهِ كاتِبٌ بِدَواتِهِ   وَحادِثُهُ في العَينِ جِدَّةُ مُهرَقِ

وفي شعر عبيد بن الأبرص[144]:

إلّا أَوارِيّاً كَأَنَّ رُسومَها   في مُهرَقٍ خَلَقِ الدَواةِ لَبيسِ

وقد أشير في شعر "الأسود بن يعفر" إلى سطور يهوديين في مهرقيهما مجيدين في الكتابة[145]:

سطورُ يهوديين في مُهرقيهما   مجيدين من تيماء أو أهل مدينِ

خامسا : النص المكتوب

وردت عدة تسميات في الشعر الجاهلي لما هو مكتوب لعل من أكثرها شيوعا, الوحي وهو الكتابة والخط. وبهذا المعنى ورد في شعر شعراء جاهليين وإسلاميين، كما في شعر لبيد، حيث قال[146]:

فمدافع الريّانِ عُرّي رسمها   خلقاً كما ضمن الوحي سلامها

وقول زهير بن جناب الكلبي[147]

فَكادَت تُبينُ الوَحيَ لَمّا سَأَلتُها   فَتُخبِرُنا لَو كانَتِ الدارُ تَنطِقُ

وقول احيحة بن الجلاح[148]

فَلَم يَترُكا إِلّا رُسوماً كَأَنَّها   أَساطيرُ وَحيٍ في قَراطيسِ مُقتَري

---

[144] ديوان عبيد بن الأبرص , السابق , ص 68

[145] ديوان لبيد . 107

[146] سابق

[147] ديوان زهير بن جناب الكلبي ,تحقيق : محمد شفيق البيطار , بيروت , دار صادر :1999, ص 88

[148] سابق

خلاصة:

بعد استقراء النصوص الشعرية موضع الدراسة يمكن للباحث أن يخلص إلى النتائج الآتية :

أولا : معظم ألفاظ الكتابة ومتعلقاتها لها تحقق في الشعر الجاهلي , ما عدا القليل وعلى رأس ما لم يرد في الشعر الجاهلي (قرأ) و(نسخ) وهما من الألفاظ التي لها تحقق واضح في القرآن الكريم ,ويوصي الباحث بمزيد من البحث حول هاتين اللفظتين لأهميتهما .

ثانيا : إن الحضور اللافت لألفاظ الكتابة في الشعر الجاهلي يعد دليلا قاطعا على معرفة العرب بالكتابة وانتشارها بينهم قبل الاسلام .

ثالثا : لا تشف القراءة النصية عن معرفة الشعراء بالكتابة , ويبقى الأرجح أن النسق الذي عليه الشعر الجاهلي هو النسق الشفاهي , وهو ما يؤيد الطرح الذي قدمه (جيمس مونرو) حول شفاهية الشعر الجاهلي.

رابعا: لا يبعد أن بعض الشعراء كانوا على دراية بالكتابة , وعلى رأسهم المرقش الأكبر, على أن ذلك لا يعني نفي الطبيعة الشفوية لشعره , فهو لا يختلف عن الأنساق التي عليها مجمل الشعر الجاهلي.

خامسا: هناك دلائل واضحة على أن العرب من أهل الكتاب كانوا على معرفة بالقراءة والكتابة أكثر ممن سواهم .

قائمة المصادر والمراجع

- الأحكام السلطانية , علي بن محمد بن حبيب الماوردي , دار الكتب العلمية د.ت:
- الأصمعيات تحقيق: أحمد محمّد شاكر وعبد السلام هارون , القاهرة , دار المعارف: 1967
- بداية الكتابة العربية, محمود حلمي. مجلة "عالم الفكر" مجلد 17 , 1986
- التحيز اللغوي للغة العربية , حمزة المزيني: مجلة الأبحاث، الجامعة الأمريكية، السنة 43، 1995م
- التدوين وظهور الكتب المصنفة,للدكتور صالح أحمد العلي، مجلة المجمع العراقي مجلد 31 عدد 2
- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، عبد الرحمن بدوي، بيروت, دار العلم للملايين، 1986
- ديوان أحيحة بن الجلاح الأوسي الجاهلي , تحقيق: حسن محمد باجودة الطائف: نادي الطائف الأدبي, 1979
- ديوان الأسود بن يعقر , تحقيق : نوري حمودي القيسي , بغداد , وزارة الثقافة والإعلام: 1970
- ديوان امرئ القيس , تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي , بيروت دار المعرفة: 2004
- ديوان بشر بن أبي حازم , تحقيق :مجيد طراد ,بيروت , دار الكتاب العربي:1994

- ديوان حاتم الطائي , تحقيق : أحمد رشاد , بيروت , دار الكتب العلمية : 1986
- ديوان الحارث بن حلزة , تحقيق :مروان عطية .دمشق , دار الإمام النووي , ودار الهجرة :1994
- ديوان الخرنق بنت بدر , رواية أبي عمر بن العلاء , تحقيق : يسري عبدالغني. بيروت , دار الكتب العلمية : 1990
- ديوان ربيعة بن مقروم الضبي, تحقيق: تماضر عبد القادر فياض حرفوش. بيروت , دار صادر: 1999.
- ديوان زهير بن ابي سلمى , تحقيق :علي فاعور , بيروت , دار الكتب العلمية :1988
- ديوان زهير بن جناب الكلبي ,تحقيق : محمد شفيق البيطار , بيروت , دار صادر :1999
- ديوان سلامة بن جندل , صنعه :محمد بن الحسن الأحول , قدم له : سلامه الأسمر , راجي الأسمر ,بيروت ,دار الكتاب العربي :1994
- ديوان الشماخ الذبياني , تحقيق : صلاح الدين الهادي ,القاهرة , دار المعارف :د.ت
- ديوان طرفة بن العبد.اعتنى به : حمدو طماس , بيروت ,دار المعرفة 2003:
- ديوان الطفيل الغنوي ,شرح الأصمعي , تحقيق :حسان أوغلي , بيروت , دار صادر:1997

- ديوان عبد الله بن العجلان النهدي ,تحقيق: إبراهيم صالح , هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث , دار الكتب الوطنية : 2009
- ديوان عبيد بن الأبرص ,تحقيق: أشرف أحمد عدرة , بيروت, دار الكتاب العربي: 1994
- ديوان عدي بن زيد , تحقيق : محمد جبار المعيبد , بغداد , دار الجمهورية للطباعة والنشر : 1965,ص 103
- ديوان عدي بن ويد, تحقيق : محمد جبار المعيبد , بغداد , دار الجمهورية للطباعة والنشر : 1965
- ديوان عمر بن قميئة , تحقيق : حسن كامل الصيرفي, جامعة الدول العربية , معهد المخطوطات :1965
- ديوان عنترة ,تحقيق ودراسة :سعيد مولوي , رسالة ماجستير , جامعة القاهرة 1964 , الناشر:المكتب الإسلامي ,د.ت
- ديوان القتال الكلابي , تحقيق إحسان عباس , بيروت , دار الثقافة :1989,
- ديوان قيس بن الخطيم ,تحقيق ناصر الدين الأسد , بيروت , دار صادر : د. ت
- ديوان المتلمس الضبعي , رواية الأثرم و ابي عبيدة عن الاصمعي . تحقيق : حسن كامل الصيرفي , جامعة الدول العربية , معهد المخطوطات العربية 1970:
- ديوان لبيد بن أبي ربيعة , تحقيق : حمدو طماس , بيروت , دار المعرفة 2004:

- ديوان لقيط بن يعمر ,رواية هشام بن الكلبي, تحقيق : محمد التونجي , تيروت , دار صادر : 1998
- ديوان المثقب العبدي , تحقيق : حسن كامل الصيرفي , جامعة الدول العربية , معهد المخطوطات :1971
- ديوان المرقشين , تحقيق :كرين صادر, بيروت , دار صادر :1998
- ديوان المفضليات مع شرح الأنباري , تحقيق كارلوس يعقوب . بيروت ,مكتبة الآباء اليسوعيين :1920
- ديوان المهلهل بن ربيعه , شرح وتقديم , طلال حرب ,بيروت , الدار العالميه : 2000
- ديوان النابغة الذبياني . تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة. دار المعارف ,ط2 , د.ت
- ديوان الهذليين , القاهرة,دار الكتب المصرية، 1995
- شرح ديوان علقمة الفحل للأعلم الشنتمري ,تحقيق :حنا نصر الحتي, بيروت , دار الكتاب العربي :1993
- شعراء النصرانية قبل الاسلام ,اليسوعي، لويس شيخو ، بيروت ,دار المشرق: 1967.
- شعر هدبة بن الخشرم , تحقيق : يحيى الجبوري , الكويت , دار القلم : 1986,ص 120

- الشعر والشعراء, أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة, أحمد محمد شاكر,القاهرة , دار المعارف :د.ت
- الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية ,الجوهري ، أبو نصر إسماعيل بن حماد د.م. د.ن.: 1982.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي ,تحقيق محمود محمد شاكر ,القاهرة: طبعة المدني، 1974
- العقد الفريد, تحقيق: محمد عبد القادر شاهين، بيروت: المكتبة العصرية : 1999,جـ157/4.
- العين ,خليل بن أحمد الفراهيدي، ، بغداد ,مطبعة العاني: 1967.
- الفهرست ,ابن النديم، تحقيق : رضا تجدد , د.م , د. ن : د. ت
- اللباب في تهذيب الانساب, لابن الاثير ,عز الدين أبو الحسن علي بن محمد الجزري، دار صادر، بيروت : 1980,
- لسان العرب , ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد , ، بيروت دار صادر: 1968.
- مباحث في علوم القرآن, صبحي الصالح , بيروت , دار العلم الملايين 1977:
- المحكم في نقط المصاحف, تحقيق : عزت حسن، دمشق, دار الفكر :1997
- المدونات العربية قبل الإسلام, جواد علي، مجلة المجمع العراقي، مجلد 31

- مصادر الشعر الجاهلي ,ناصر الدين الأسد , القاهرة , دار المعارف 1988:
- معجم المفردات الآرامية القديمة , دراسة مقارنة ,سليمان بن عبد الرحمن الذبيب, الرياض ,مكتبة الملك فهد الوطنية: 2006
- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ,جواد علي , بغداد , جامعة بغداد : 1993
- المفضليات , تحقيق :أحمد شاكر و عبد السلام هارون ، القاهرة , دار المعارف , ط 6 , ص 304
- منتهى الطلب من أشعار العرب. جمع: محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون .تحقيق: د. محمد نبيل طريفي . بيروت ,دار صادر: 1999
- النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام: مشكلة الموثوقية, في مجلة (الأدب العربي) الهولندية ,1972جيمس مونرو Monroe James, ترجمها إلى العربية إبراهيم السنجلاوي ويوسف الطراونة , إربد , مكتبة كتاني :1987
- الوزراء والكتاب, تحقيق :مصطفى السقا وإبراهيم الايباري وعبد الحفيظ
- شلبي ,القاهرة , د. ن :1980

- Article of a journal Classical Arabic poetry between folk and oral tradition , Michael Zwettler.
- Article of a journal The sura of the poets : "Final conclusions"
- Latin –English Dictionary, D.P Simpson, New York .N.Y,1974
- Heroic poets, poetic heroes : the ethnography of performance in an Arabic oral epic tradition Dwight Fletcher Reynolds. 1st ed. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1995.LondonCornell University Press1995 Reynolds, Dwight Fletcher 1995
- Journal of the American oriental society. 96: 2 (1976) Zwettler, Michael
- The oral tradition of classical Arabic poetry : its character and implications , by Michael Zwettler. Columbus, Ohio : Ohio State University Press,1978 1978

فضاء الصحراء وشعرية التسمية والتراتب والملء في القصيدة الجاهلية

الدكتورة حفيظة رواينية

الجزائر

تنزع الإرادة الشعرية الشفوية الجاهلية إلى جعل المتلقي جزءا من العملية الشعرية ، أو أساس الإبداع بشكل عام ، وحسب عبد الفتاح كليطو " فلولاه لما كان هناك سرد ولا تأليف " [1] وذلك من خلال استخدام المكونات المشتركة بينهما في العمل الشعري والمتمثلة في الواقع اللغوي والمادي والإحالة على الأسماء والأشياء والأعلام والمحسوسات ومحاكاتها بدقة كما يراها في الواقع، ولذلك اعتمد الشعراء الجاهليون في نصوصهم الشعرية الشفوية المروية على خطاطات تعكس ـ من ناحية ـ الواقع وتقدمه جاهزا أو كمعطى جاهز بألوانه ورسومه وأشكاله ، محققا بذلك البعد المرآتي / الانعكاسي للنصوص الفنية، وشاهد عين لما يراه يريد " أن يعطي لما يشهد له صورة تطابقه ... كان يحسها ويراها كما هي ... بسيطة واضحة لا تخبئ بالنسبة إليه ، أية دلالة متعالية أو أي معنى ميتافيزيقي " [2] ، وتُنَشِّطُ ـ من ناحية ثانية ـ الذخيرة المشتركة بين الشاعر والمتلقي ، فيحافظ بذلك على توازن التواصل بينهما بعيدا عن استفزاز مشاعره أو خرق أفق انتظاره خاصة ما يقوم منها على الرؤية البصرية تحقيقا لمقولة " ليس هناك ما أفكر فيه إن كنت لا أراه " [3] . فإن أي نص أدبي يقوم على نحو خاص ، ينبني / أو يراعي البعد السيميائي في جميع مستوياته الثقافية والأسطورية الحضارية ... الخ ، وكل الفاعليات الضاغطة التي تتمركز خارجه وتحيل عليها علامات لغوية من داخل النص محددة في أشكال فضائية وزمنية أو شبه فضائية توثق للنص ، وتفسر الكثير من بناه وكلماته وتراكيبه وصوره ولغته المؤسسة للخطاب الشعري على اعتبار أن النصوص لا توجد من فراغ.

وعليه فإن جل إواليات البحث عن دلالة النص أو تفكيك ميكانيزماته بحثا عن حقيقة ما ، لا تستبعد أبدا معنيين للنص ، هما : معنى سطحي يرتبط بمسلمات أهمها وأبرزها ـ بالنسبة للنص الشعري الجاهلي ـ حضور المكان مجسدا في الطلل والرحلة في مقدمة القصيدة ، وتشكيل الفضاءات المادية البصرية المؤطرة، كعنوان بارز ووعاء معرفي يجسد أبعاد الثقافة الشعرية الجاهلية ، التي تعتمد في تعرفها

على العالم وتواصلها معه - بالإضافة إلى الرؤية البصرية ومختلف الحواس التي يتم بها التواصل الأولي - على الذاكرة، كسجل يحتوي مختلف المواد والأشياء والتقنيات التذكرية في مقابل تقنيات الكتابة التي كانت متعذرة في المجتمع الجاهلي.

ومعنى عميق كامن في جوف بنيته ، لا يتم الوصول إليه إلا بالحفر في لغته وصوره وشكله وبنيته ، من هنا يقوم الجدل بين النص والقارئ ، أو بين المرسل والمتلقي من خلال الرسالة / أو المرسلة اللغوية القائمة على ما يسميه النقاد بـ " الوهم المرجعي " ، وهي محاولة الربط بين الكلمة والمرجع [4] ، تكون في المعنى العميق / العمودي للنص الشعري غير ملائمة " للدلالة الشعرية " التي توصف بأنها غير مباشرة ، لأن " النص لا يدل وبالتالي لا يُفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي ، وإنما يدل ويُفهم عبر الإرجاع إلى ذاته من جهة وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية " [5] وتعمل القراءة على إنتاجه وتوليده في كل مرة و " تكف عن قراءة النص في علاقته بالشيء " [6] ، ويرى ريفاتير أنه " لكي يكتشف القارئ الدلالة في الأخير ، عليه أن يتغلب على عقبة المحاكاة " [7] ، غير أنه يعود ويؤكد على أهميتها عندما تفهم بشكل صحيح ولا تعزل في القراءة لأنها " هي أيضا الموجه إلى التدلال والوسيلة في النسق الأعلى " [8] .

إن قراءة الشعر الجاهلي ، سارت على هذين المستويين ، وفي كليهما لم تهمل المحاكاة وتم التركيز على فهم العلامات اللغوية فهما مرجعيا قائما على الحقيقة الأخلاقية التي لا تسوغ للشاعر الكذب أو الخطأ ترسيخا للمعايير الشفوية التي تقتضي عدم الخروج عن التقاليد الشعرية بشكل عام وعدم تجاوز السنن ، كما تقوم على الأمانة في تسمية المواضع والأشياء والأعلام وما شابه ذلك ، لأنها اتخذت صفة الثبات والرسوخ في ذهن المتلقي وأصبحت جزءا من ثقافته وقاسما مشتركا بينه وبين المبدع / الشاعر ، وهذا ما يدخله ريفاتير في إطار " التعابير الجاهزة " التي تكونت من " بقايا عبارات موفقة خصوصا، قيلت لأول مرة منذ عهد بعيد وتحتوي دائما مجازا ، طريقة أسلوبية محفوظة أو مصنوعة " [9] ، مما يؤكد عدم انقطاع النصوص عن جذورها الماضية وإدراك الأشياء بأشباهها ونظائرها[10] ، نمثل لذلك باعتراف امرئ القيس في بيته المشهور:

عوجا على الطلل المحيل لأننا　　نبكي الديار كما بكى ابنُ حذامِ [11]

إن تأطير فضاء الصحراء داخل مقطع الطلل ينبئ عن توتر حاد ناتج عن وعي الشعراء بالفضاء وعلاقتهم به ، تختزله نهاية واحدة تتمثل في استدعاء الناقة ومفارقة المكان / الطلل الذي تحول المعمار فيه

إلى صحراء أي المعمار في درجة الصفر ، وإن أبسط وصف للصحراء وأكثره وضوحا هو أنها فضاء واسع وعالم شرس لا يرحم، وفضاء للهلاك والموت المجاني ، منفتح حد المطلق ، بلا صروح ، أو علامات من خصائصها الفراغ والصمت والتشابه ، والعناد والصرامة ، يصفها أدونيس فيقول : " الصحراء صخرة الحياة : جامدة في عنادها البخيل العاري، الواحد الشكل " [12] تكشف عنها التنويعات المورفولوجية مثل " الصفصف " والدوية ، اليهماء، والهفوف ، والمفازة ، التنوفة ، الغطشى ، الموداة ، التيهاء ، الديموم [13] ، فضاء للمعاناة والسفر الدائمين ، فضاء يقمع الحياة وينازعها ليحل محلها الموت " لا يتيح أي شيء إلا بالقوة " [14] ، يفغر فاه ليبتلع حياة الناس وآثارهم وتاريخهم وقوتهم ، فضاء يخطط لهم حياتهم بانتصاراتها وانكساراتها .

الصحراء ـ بعد ـ وطن الجاهلي ، ومنبت ثقافته وقيمه وعاداته وعلاقاته وممارساته وتصوراته ، فهي فضاء حاضر في لغته بمختلف مفرداتها وتراكيبها وصورها [15] ، وفي نصوصه الشعرية عبر موضوعاتها المختلفة مكتسبة فيها بعدا فنيا خاصا ، تتمظهر في قدرتها على إعطاء دلالات مختلفة باختلاف تموضعها داخل النصوص ، ولذلك فالصحراء ليست لها هيئة وشكل واحد عبر تمظهراتها النصية وإنما تتناغم وفق مقصديات الشعراء ، وهي وجه آخر لشعرية فضاء الصحراء الذي هو جزء من شعرية فضاء القصيدة الجاهلية ككل .

وإذا أردنا أن نقف على هذا التنوع لفضاء الصحراء ، يمكننا أن نستحضر أشعارا تحيل على ما ذهبنا إليه خارج مقاطع العتبات الطللية ، أين يتم دفع هذا المعنى إلى أقصاه في لوحات شعرية تخص وصف الصحراء ، يقول علقمة بن عبدة :

وَقَدْ عَلَوتُ قُتُودَ الرَّحْلِ يَسْفَعُنِي ** يَوْمٌ تَجِيءُ بِهِ الجَوْزَاءُ مَسْمُومُ
حَامٍ كَأَنَّ أُوَارَ النَارِ شَامِلُهُ ** دُونَ الثِّيَابِ وَرَأسَ المَرْءِ مَعْمُومُ [16]

ويقول الأعشى* :

وَوَدِيقَةٍ شَهْبَاءَ رُدٍّ ** ي أَكُمُهَا بِسَرَابِهَا
رَكَدَتْ عَلَيْهَا يَوْمَهَا ** شَمْسٌ بِحَرِّ شِهَابِهَا
حَتَّى إِذَا مَا أُوقِدَتْ ** فَالجَمْرُ مِثْلَ تُرَابِهَا [17]

ويعد الصعاليك أكثر الناس معرفة بالصحراء،يقول الشنفرى واصفا إياها :

وَيَوْم مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُوَابُهُ ** أَفَاعِيهِ فِي رَمْضَائِهِ تَتَمَلْمَلُ نَصَبْتُ
لَهُ وَجْهِي وَلاَ كِنَّ دُونَهُ ** وَلاَ سِتْرَ إِلاَّ الأَتْحَمِيُ المُرَعْبَلُ [18]

إن القاسم المشترك بين هذه الأشعار يتمثل في الصحراء وفي تصوير فظاعة القيظ وأوار الهاجرة جعلها الجاحظ " تذيب دماغ الضب " ، قسوة وفظاعة ، وقد جاء في بعض أوصافهم لها قولهم :

" ينضج اللحم بها " [19]

و " يرمض الجندب فيه فيصِرْ " [20]

و " جنادبها صرعى لهن فصيص " [21]

وقد أشار الشعراء إلى صور أخرى للصحراء كالوقوف على مخاطر ولوجها كونها فضاء شاسعا بلا معالم ، يفتقد لأسباب الحياة (ماء وعشب) فيكون فضاء للخوف واليأس والضياع ، فضاء للموت والاندثار، فضاء " لا يعلم شيئا " [22] و "عدو لا يعطي وهي مكان التغير والغياب " [23] عند أدونيس ، وهو فضاء قاتم إلى الحد الذي يجعل ثناء أنس الوجود تنفر من هذه الصور ولا ترى غضاضة في لوم الشعراء عليها كونها تمثل فضاءهم المعيش ، تقول : " ... كان ينبغي أن تكون [صورة الصحراء] أقل قتامة وهولا بالنسبة إلى شعب تمثل الصحراء القدر الأكبر من واقعه المعاش " [24] .

والصحراء –إذا- ليست فضاء طارئا ، يخرق ويتجاوز ما هو سائد ومألوف ؛ الصحراء واقع وقدر ومرجع ، إضافة إلى أنها موضوع شعري منفتح على التأويل سكنها الجاهلي ، فسكنته هي الأخرى وكانت هويته التي يعرف بها، حفرت داخله امتدادا لا متناهيا ، ومثل اتساعها اتساعا أيضا في وعيه ، يقول مطاع صفدي : " إن العالم المرئي ظل أرحب وأوسع أمام وعي العربي من تجسيماته الصغيرة المتناثرة " [25] ، لقد حملها العربي معه أينما رحل ، وهي ملتقى كل المتناقضات فهي " مطلقة ونسبية، بسيطة ومعقدة، ثابتة وتنهار كالرمل " [26] ، هذا يجعل منها فضاء مخيفا وعنيدا ومضللا ، غير جدير بعقد صلة حميمة معه ، أو غير جدير بحب الشعراء له في نظر أنس داود ، يقول : " لم تقم صلة حميمة بين الشاعر القديم وبين الطبيعة ، يجعل منها مصدرا لإلهامه ومثارا لتأملاته " [27] ، وذلك أن التعامل مع هذا الفضاء المؤطر ضمن ثقافة وتقاليد ومعايير معينة يعمق التباين بين وجهات النظر حول موضوعاته المختلفة ؛ فإذا كانت الصحراء في ثقافة تعني الفراغ والضياع والهشاشة وتعادل الموت، وتفتقد الألفة والشاعرية[28] ، فهي غير ذلك في ثقافة وتصور آخر، وهذا ما نجده عند باشلار في إشارته لفضاء الصحراء بأنه لا يناظر الفراغ ويدخله فيما أسماه بألفة المكان المتناهي في الكبر مؤكدا على " أن المكان الفسيح صديق الوجود ... " [29] ، وما الشساعة وصور العناد والصلف والتمنع عن الاستهلاك إلا فضيلة ، جعل الصحراء " رمزا لجمالية الخراب والعراء " [30]،

والرمز - عموما - " يقي من التطابق مع الواقع " [31] . هكذا لا يكون فضاء الصحراء سلبيا تماما وإنما هو عنصر بان في فضاء القصيدة ينخرط في نظامها ويتموقع في مناطقها ليكون شديد الدلالة على أبعاد كثيرة منها انهيار أمكنة الطلل وإنهاء آخر معمار فيه .

ترد الصحراء في العتبات الطللية ضمن شبكة اصطلاحية شعرية يحكمها منطق داخلي هو معمار الطلل يتدرج فيه ويتراتب وفق الدور الوظيفي الذي يقوم به كل فضاء معماري مؤطر داخل الطلل وعبر تعالقه مع الذوات، بدءا بالدار وانتهاء بالصحراء، وداخل هذا النسق يكيف المعمار بحيث تكون الصحراء آخر معاقله، وهي نتيجة طبيعية حتمية تفرضها طبيعة الفضاء المادية الفيزيائية / الصحراء.

هذه النتيجة تضعنا أمام تضاد قطبي المعمار ، من حيث أن الدار فضاء لتجسيد المعمار والعمران بامتياز كونها توحي وتعبر عن الامتلاء ومختلف المشاعر والعواطف ، فالبيت كيفما كان هو - عند باشلار - " جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول " [32] .

أما الصحراء - اعتمادا على خصائصها - فهي فضاء عام، طبيعي ، يتميز بالشساعة والانفتاح والانسيابية ، تجعل منه فضاء مضادا للمعمار بالمفهوم الذي نبحث عنه ، الصحراء تحتفظ بخصائصها الطوبولوجية في أغلب الأعمال الفنية ، فهي " المكان المضاد لمفهوم الحصن المدينة المسيجة أو البقعة المحددة بمعالم ، الصحراء رمز للمطلق الذي لا تحده حدود " [33] ، وإذا كان الطلل رمزا للصحراء والبداوة وكل ما يدخل في نسقها ، فإن الشعراء عمدوا إلى جعل الصحراء في المقدمات الطللية جزءا من نظامه عبر تحويلها إلى فضاء مقيد ومحدد المعالم ومسمى .

لقد حضر معمار الصحراء في عتبات الشعر في ثمانية مواضع شعرية متعددة ، ومتميزة تبتعد وتقترب من فضاء الصحراء / الخارج من حيث :

1-6- نظام التسمية:

تلعب التسمية دورا رئيسيا في تحديد أبعاد الجسم وشكله وصورته وتأطيره ، فيسهل بذلك التعرف عليه وكأن الشاعر يريد أن يثبت – من خلال التسمية – أن لا شعر خارج حدود المكان والزمان، ولا شعرية إلا بقدر تحويل عالم الواقع والطبيعة إلى شعر ، لذلك ينزع إلى التعرف على المكان وتسميته وتعيينه وحصره، لأن التعرف عليه لا ينفصل عن التعرف على الأشخاص والذوات، فـ " التسمية وسم وعلاقة ، تحتاجها الجماعة لحفظ تراتب النصوص وحفظ ترتيب الذاكرة معا " [34]، وكلها تنتمي / وتفعل ثقافة النسب والانتساب التي لا تخلو من

التتبع والاستقصاء . وهذا يعني أن التسمية لم تأت من فراغ أو عدم، فهي مرتبطة بالإدراك والوعي والحضور، فالتسمية تعريف ، والتعريف هوية ، والهوية تأكيد لوجود تقوم عليها أنطولوجيا الحياة " فالعالم – حسب رأي كمال أبو ذيب – دون أسماء هيولى غائمة ، وحين تكتسب الأشياء الأسماء فقط تتموضع في الوجود بحضورها المادي الحاد ...(وعلم آدم الأسماء كلها ...) .."[35]، وبذلك فهي لا مفر منها تتخذ لممارسة المحو الذي يمارسه الزمن على الأشياء ، والدفاع عن الحياة وبحسب سعيد الغانمي " لابد من استثمار أي شيء متاح للدفاع عن الحياة "[36] . إن التسمية مقاومة للنسيان وتعويض بشكل ما عن الفقد ، لأن طبيعة الصحراء أكثر استجابة للخلاء والفراغ منها للعمار .وهي – بعد- طاقة إيحائية تؤثر في المتلقي وتجعله مشاركا للشاعر متابعا له في نفس المجرى والنسق ، ولذلك يبدو حرص الشاعر على التواصل مع المتلقي من خلال الذخيرة العلامية الجاهزة .

جاء فضاء الصحراء مسمى تمشيا مع النسق المهيمن في المقدمات الطللية -خاصة ما يتعلق منها بالأماكن - ومنح شكلا خاصا لهذا الفضاء ، جعل المعمار فيه يقوم منتصبا في وجه فضاء الخارج ومعارضا له ، يقول زهير بن أبي سلمى :

وَقَفْتُ بِهَا رَأْدَ الضَّحَاءِ مَطِيَّتِي ** أُسَائِلُ أَعْلاَمًا بِبَيْدَاءَ قَرْدَدِ

ويقول :

لِسَلْمَى بِشَرْقِيِّ القِنَانِ مَنَازِلُ ** وَرَسْمٌ بِصَحْرَاءِ اللُّبَيَّيْنِ حَائِلِ

يبدو هذان الفضاءان " ببيداء قردد وصحراء اللبيين " في البيتين ، مألوفين مرتادين / أو مسكونين من قبل ، وتسمية الفضاءين اعتمادا على أن التسمية خاصية إنسانية تواصلية نقلت فضاء الصحراء من عالم ارتبط بمتصور الإطلاق واللا محدود إلى عالم مؤطر ومسمى / وظيفي ، وهذا يثير جدلا بين أنساق هذا الفضاء المختلفة ، والمتمثلة في الداخل / الخارج والمغلق / والمفتوح ، والواسع / والضيق ، غير أن هذه الإحداثيات لا تقوم على فواصل كبيرة وأبعاد هندسية عميقة بين الفضاءين بل تلتقي جميعا وتتهاوى الفواصل بينها فيندمج الضيق بالواسع والداخل بالخارج ، لتظل سمات الصحراء في الطلل طابعا مميزا للمكان المهجور الذي يستمد قوة تأثيره وفتنته من طبيعته العصية القاهرة ومن والتحولات الفضائية التي أفضى إليها.

- نظام التراتب :

هومقولة لتعيين التراتب القيمي بصورة عامة وفي شتى المجالات ، وهو عند غريماس وكورتيس يحدد ذاته كرتبة للرتب comme classe des classes. والتراتب عند يلمسلاف مصطلح

محدد لكل سيميائية ، ولذلك فإنه يبدو كمبدإ منظم للبنية القاعدية للدلالة ، التي تقوم على علاقة التعالي بالنسبة للمقولة الكلية في علاقتها بالأجزاء المكونة ، والعلاقة الاحتوائية التي تعد أساسية بالنسبة للتركيب ، وهو تنظيم شكلي يستعمل لتعيين العلاقة بين التعالي والتدني أو بين المهيمِن والمهيمَن ، أي أنه علاقة ذات طبيعة قيمية Axiologique تندرج سيميائيا ضمن نمذجة القدرة [37] . يتم تعين التراتب أيضا في سياق التقاطبات الفضائية ، مثل : يمين / يسار وما يفرضه من تقسيم الأشياء إلى صحيحة / خاطئة ، خيرة / شريرة ولهذا فهو مفهوم قيمي يتحدد بناء على ثقافة ما ترتبط بمدى أهمية الأشياء والأماكن وتصنيفها بالنسبة للمجتمع ، وهذا يخلق مجموع المعايير التي تضع قيما بعينها في مرتبة وأخرى في مرتبة دونها ، ومن هذه القطبية تتكون التراتبية ، فنرى عناصر فضائية تقدم وتكرر ويلح عليها ، بينما يؤجل الحديث عن غيرها أو قد يشار إليها بلا مبالاة ، فينبئ ذلك عن تراتبية فضائية منمذجة في إطار العمل الأدبي وهي صدى لتراتبية ثقافية خارجية صميمة تحكمها تغيرات السياق الاجتماعي وما يقوم داخله من تفاعل بين أطر اجتماعية مختلفة تقوم على التدرج في السلطة والأهمية والدرجة مثل : أعلى / وأدنى وما يرتبط بالأولى من سمو ورفعة وقوة وجاه ، وما يرتبط بالثانية من وضاعة وضعف وفقر وقلة قيمة ، أو يمين وما يرتبط به من تفاؤل وإيجاب وقداسة مخالفا لليسار وما يستدعيه من تشاؤم ونحس وفشل ... ولذلك " تخضع ـ هذه الفضاءات ـ للترتيب فيما بينها تبعا لقيمتها لدى الإنسان المتعامل معها " [38] .

غير أن هذه التراتبية تتجلى أكثر في النص السردي لخضوعه لمنطق الحكي وخاصية التأثيث وما يتطلبه ذلك من فضاءات جزئية تختزل قيم ودلالات ذات صلة بالفضاء العام ، بينما في الشعر تنحسر هذه الفضاءات وتضيق بخضوع الشعر لخاصية الإيجاز والاقتصاد ومنطق التجاور وما تقتضيه الخاصية المجازية للشعر بشكل عام، وهذه القيود من شأنها أن تقلص من حجم التراتبية التي نلمسها في النص السردي ، ولكن لا تلغيها لاعتبار أن التراتبية بعد جوهري في السياق الثقافي الذاتي والاجتماعي .

إن النسق الفضائي في العتبة الطللية لم يعمد إلى التفريق بين الأماكن من حيث وظيفتها ودلالتها على الرغم من الإيهام بترتيبها وتراتبها من حيث قربها أو بعدها عن بعضها بعض ، وإنما تأتي الأماكن فيها على درجة واحدة من حيث وقوع فعل الزمن عليها ، فلا مكان في الطلل أشرف من مكان ، وهذا ما يدل عليه تموقعها في

الأبيات الشعرية ، يقول طرفة بن العبد : " فأمواه الدّنا فالنجد فالصحراء فالنسر " (39) .

ويقول عبيد بن الأبرص **:

فَالمَرْوَرَاةُ فَالصَّحِيفَةُ قَفْرٌ ** كُلُّ وَادٍ وَرَوْضَةٍ مِخْلاَلِ (40)

لقد قدمت الصحراء في البيتين كمكان من بين أمكنة الأطلال المتعددة ، إذ لا فرق بين " المروراة ، والصحراء " كفضاء صحراوي بامتياز، وبين النسر والنجد وأمواه الدنا والصحيفة ، وأماكن أخرى في المقدمات الطللية ، فقد وقّع حرف " الفاء " حدة المساواة بين كل هذه الأسماء في غياب المحددات وشرط النوع ، فنحن لا ندري أي الأماكن اكتسبت خصائص أماكن أخرى بمعنى هل الصحراء والمروراة اكتسبت خصائص أمواه الدنا والصحيفة والنجد والنسر ... أم العكس ؟؟؟. بصرف النظر عن تحول الأماكن كلها إلى صحراء واكتساب خصائصها من خلال ضياع العمران فيها ، وانتشار الوحش في أرجائها . والوحش عموما ليس عنصرا من عناصر ملء الصحراء ؛ أي تعميرها . لهذا كثيرا ما كانت هذه الأماكن متشابهة في هيأتها ومادتها وبنيتها ، تحل محل بعضها بعض ، ولا ينظر إليها إلا ضمن ثقافة الصحراء بكل إيقاعاتها المؤطرة في الحرص على التقاليد والأنساق والإتباع .

إن هذه الصيغة في تقديم الأماكن تؤكد على خصوصية النسق وأهميته في المقدمة الطللية وارتباط هذه الفضاءات بتصور شعري ناتج عن تجربة الإنسان العميقة في علاقته بالفضاء ، مما يجعل هذه الفضاءات تفقد - في خياله - عدائيتها ، وتحضر متجاورة متواصلة لا فرق بينها ، ويصبح اكتساب الصفات متبادلا بينهما خاصة وأنها فضاءات تغيب فيها الأبعاد الهندسية كما أنها فضاءات غير موصوفة أكسبها تشابها وتداخلا.

إن الشعراء لا يقدمون نمذجة واحدة تنتظم داخلها مصطلحات العمران وإنما يقوم حضورها على التشويش والتداخل وعدم الترتيب أو عدم إتباع صيغة واحدة عند كل الشعراء على الرغم من تقيد الشعراء بمفهوم المقدمة الطللية ، مما يجعل الاختلاف قائما بين الطلل كبنية طلية وبين الصحراء كعنصر ضمن هذه البنية ، ومن ثمة يظل التشاكل قائما بين الفضائين يتمظهر في حركة كل فضاء باتجاه الآخر.

الطلل ⇄ الصحراء

3-6- نظام الملء :

الصحراء هي المنطقة الأكثر صلابة في الجسد الشعري القديم (الجاهلي) محفورة في ألفاظه وموسيقاه ، ولفهم فقهها عليك أن تكون متشبعا بالشمس والحرارة ، تذهب إليها تاركا خلفك الحواجز والأسوار ، والضيق والانغلاق ، تحمل معك مشاعر حب للمكان وهو فارغ ، ومفتوح ومستلق أمامك كقصيدة أو حصير دقيق الصنع باهت اللون ، يمنحك جمالية خاصة ، ويعيد صياغة لمفاهيمنا حول الحياة والموت ، وبتعبير ريجيس دوبري " كلما انمحى الموت من الحياة الاجتماعية كلما غدت الصورة أقل حيوية ..."[41] .

هكذا ولدت تجارب الشعراء في واقع محكوم بشروط التيه والضياع والمعاناة والفراغ ، وهو واقع الصحراء المرعب ، المخيف ، والمغيب لكل حضور أو وجود أو أثر ، والعربي يكره الفراغ [42]، بل إن كره الفراغ قاسم مشترك بين جميع الناس لهذا يسعى الإنسان " إلى ملء هذا الفراغ بأية طريقة ، حتى لو كان إخفاء الفراغ أو تغييبه وهم "[43] ، ولهذا تبدأ فاعلية الأطلال في تغييب هذا الفراغ " حتى لا تستحيل الحياة معها فراغا باردا لا إحساس بالوجود فيه "[44]، من خلال رسم حدود ما لها حتى تغدو خارج الصحراء ، أي خارج الفراغ ، حيث يبدأ الشعراء برسم لوحة الطلل وملئها ، وكل محاولة للملء هي نوع من تمييز الطلل عن الصحراء وإبقائه خارج سديمها ومتاهها .

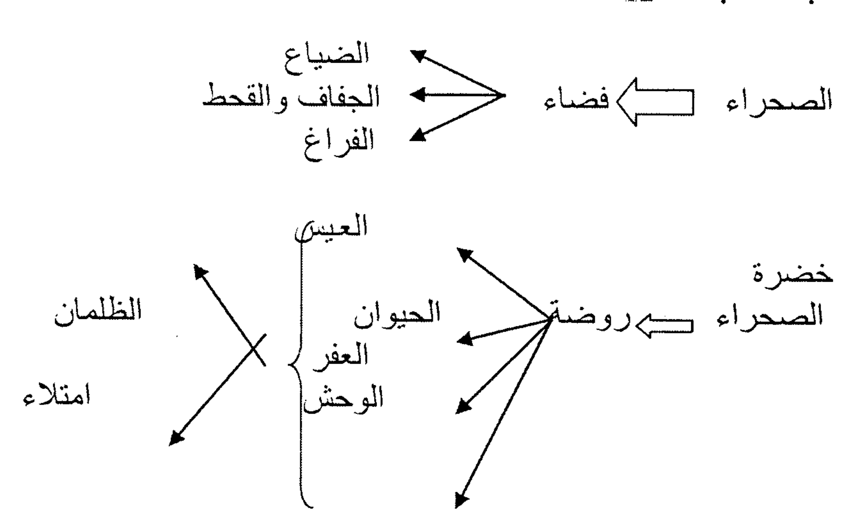
يعمد الشعراء إلى جعل الصحراء في الطلل عامرة بالحياة مستقطبة للوحش لا تختلف عن أي مكان طللي آخر، يقول طرفة بن العبد :

فَلاَةٌ تَرْتَعِيهَا العَيْـ ** ـنُ فَالظَّلْمَانُ فَالعُفْرُ

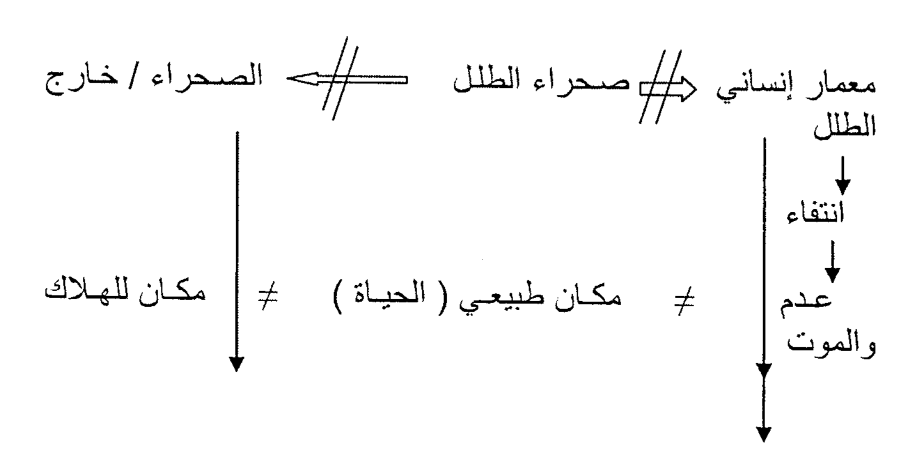
ويقول عبيد بن الأبرص :

دِيَارُهُمْ إِذْ هُمْ جَمِيعٌ فَأَصْبَحَتْ ** بَسَابِسَ إِلاَّ الوَحْشَ فِي البَلَدِ الخَالِي

إن وجود " العيس ، والنعام ، والظباء ، والوحش " يجعل البسابس والفلاة فضاءين منسلخين عن فضاء الصحراء ؛ فضاءان يقعان على طرف نقيض من فضاء الصحراء العام / الخارج ، فضاءان ملونان يمتلكان أبعادا وينخرطان في علاقة مع فضاءات أخرى توضحه هاتان الترسيمتان :.



حيث تصبح الصحراء هنا فضاء طبيعيا ممتلئا ، قطب الحياة فيه الحيوان ، وهو يناقض فضاء المعمار أين يحتل الإنسان قطب الحياة ويصبح التعارض واضحا بين الفضاءين : فضاء حضري (إنساني) / وفضاء طبيعي حيواني ، وهذا يسهم في تعمق بعدين من أبعاد الفضاء ، وهما انهيار فضاء المعمار من ناحية والدخول في تعارض مع فضاء الصحراء / الخارج من ناحية ثانية ؛ تعبر عنه هذه الخطاطة :



من حيث أنها أماكن تقوم فيها الحياة

فالملء هنا له بعد سالب كون الصحراء في الطلل علامة على انهيار المعمار، تقف بمعمارها الجديد المتمثل في الحيوان منتصبة في وجه المعمار الإنساني ، لتجسد شدة الإحساس بالفقد والخراب الذي يميز خطاب المقدمة .

وتشتد وطأة الفقد وضياع المكان قوة حين يتماهى الداخل بالخارج ويندمجان ليتحولا إلى فضاء للظواهر مناقضا تماما لفضاء المعمار والعمران ؛ فضاء يتجه نحو الانفتاح على الطبيعة ، فضاء للريح تنخرق فيه بلا هوادة فتكون الصحراء بتخومها المعروفة أكثر ملاءمة واستجابة لمعمار الطلل الجديد ، يقول النابغة :

بِمُنْخَرِقٍ تَحِنُّ الرِّيحُ فِيهِ ** حَنِينَ الجُلْبِ فِي البَلَدِ السَّنِينِ

هذا الفضاء لا يرشدنا إلى أي معمار ، بل يكتفي بوضعنا في البيد والفراغ والانفتاح ، في عجز واضح عن ضبط أي نوع من المعمار إلا الصحراء ، أما عند عنترة فتقع الديار / المعمار على حافة الصحراء في علاقة تجاورية من خلال بيته القائل :

قِفْ بِالدِّيَارِ وَصِحْ إِلَى بَيْدِهَا ** فَعَسَى الدِّيَارُ تُجِيبُ مَنْ نَادَاهَا

فالديار هنا على حدود البيد وعلاقة التجاور تستحضر عن طريق حرف الجر " إلى " بدلا من " في " الذي يدل على قيام مشهدين منفصلين عن بعضهما هما " الدار " و " البيد " كون الحرف " إلى " ينفي الحلول في المكان أو الانتماء إليه ، وبذلك يكون الحديث عن المكان بأحد طريقين : أولا الرؤية عن بعد، وثانيا الرؤية عبر الذاكرة ، وكلاهما يشير إلى الانفصال ، وهو إيذان وإرهاص بسيطرة واجتياح البيد للديار التي سكنتها الرياح بدلا من الإنسان .

وبدعوة البيد يدخل الطلل في فضاء اللا طلل وهو فضاء الصحراء ، وهذا يعني انغلاق بنية الطلل وموضوعاته وانفتاح بنية الصحراء على المنخرق والمكان المعادي والواعد بالهلاك ، حيث تترك الأشياء مكانها في الوصف لمظاهر الطبيعة كالرياح والسيول. وبها يكون المعمار في النص الطللي قد دُكَّ دكاً .

هكذا يتم الإيقاع بالعمران ، ويعاد المكان إلى طبيعته الأصلية تنخرق فيه الريح وتمتد فيه البيد فارغة ، مقدما من خلال هذه الخصائص فضاء توزيعيا تناوبيا - أحيانا - بين كل أماكن الطلل والصحراء ، من وحدة نصية متناغمة يتقابل فيها المعمار والعمران /بالدمار والهدم ، وتتأرجح الصحراء بين هذين القطبين فتكون - مرة - مكانا من أمكنة الطلل الكثيرة ، يقع عليها ما يقع على أمكنته ومرة

أخرى تتحول الأماكن كلها إلى صحراء ، فضاء معاد خرب لا يصلح للعمران / أو المعمار .

إن فضاء الصحراء كبنية معمارية يستجيب للشروط المنظمة لعناصر الخطاب الطللي كونه فضاء مؤطرا ، اعتمد في تصويره على ما يسمى بـ " اللقطة "، وهو فضاء خال قفر ، ينزع إلى أن يتشكل ضمن حدود الطلل ، حيث تتحول الصحراء فيه إلى فضاء مغلق ، رغبة من الشعراء في الاحتفاظ بكل الأماكن القريبة من الطلل خوفا عليها من الاندثار الذي سيؤدي إلى اندثار أماكن الطلل الأخرى ، أي اندثار الطلل نفسه .

وبتبئير هذا الفضاء كعلامة مرجعية غير محايدة ، نجده يضطلع بمهمتين أساسيتين ، تبرز الأولى في الدور التشييدي ضمن سلسلة وحدات معمار الطلل ، وتكييفه ليكون فضاء إيجابيا مقاوما يختلف عن فضاء الصحراء ، السلبي والمتاه خارج الطلل .

أما المهمة الثانية لهذا الفضاء فهي استثمار دلالة العبث بالمعمار والوصول به إلى حالة قصوى من الدمار والهدم ليكون ذلك ذريعة لولوج فضاء آخر في النص الشعري الجاهلي .

من هذا المنظور تبدو أهمية فضاء الصحراء ، ليس كفضاء معمار قائم في العتبة الطللية أو خارجها فحسب ، وإنما كفضاء تأسس عليه وجود معمار الشعر الجاهلي وبنيته وموضوعاته ولغته ، فالصحراء هي التي أنجبت الشعر ، وأوجدت نفسها فيه ، فروضت بذلك الجسد والروح وكانت فضاء للتأمل والتخييل للشعر والمشاعر الأحاسيس فضلا عن المعاناة وركوب المخاطر .

وهكذا تصنع المصطلحات الطللية معمارا للفضاء ضمن بنية معمار القصيدة الجاهلية ، وعلى الرغم من أن الطلل يبدو فضاء جاهزا ، ومتعاودا يقوم على تجربة معيشة ، ويتشكل ضمن إطار مرجعي لا يكاد يفقد خصوصيته ، ونمذجة لا يكاد الشعراء يخرجون عنها ، فإن التنويعات المورفولوجية لفضاء معمار الطلل ، وقوة حضور بعضها ، والدلالات الاستعمالية لها ، أظهرت كيف تحكم الفضاء/ الصحراء في مصائر القبائل والأفراد ، وصاغ حياتهم وسطر رحلاتهم في المكان وجعلها لا تنتهي .

شكل هذا الفضاء ثقافة وعمقا في التصور ميز فلسفة الجاهلي ورؤيته للأشياء والحياة ، كما كان المعمار في النص الطللي من خلال مصطلحاته علامة على الوجود في العالم الخارجي ، والبحث عنه في النص هو بحث عن أسرار الفضاء وعن تجارب الإنسان في المكان وتعالقه من خلال بنيتي الانتقال والاستقرار ، ولذلك فإن الرحلة باتجاه

الطلل والوقوف على معماره ، يجعل المعمار مركز الطلل وقطب رحاه ، منه ينطلق القول الشعري كونه فضاء واقعيا مألوفا : " الدار ، المنزل ، الربع ، المغنى ، العرصة ، الدمنة ... " كمقدمة لعقد صلات قوية بين مواد وعناصر النص الشعري مشيدة معمارا موازيا لها هو معمار الطلل / الشعر ، يرسم صورة فضائية للانفتاح والرغبة في تواصل واستمرار القول الشعري متجاوزة حصرها في " مجرد مفتاح للقصيدة الجاهلية ... " [45] إلى كونها : " تمثيلا وهميا للفضاء " [46] متخيلا ومنمذجا .

وإذا كان المعمار في النص الجاهلي قد أظهر هشاشة الفضاء الطلل وهيمنة صورة التبدي والترحال الدائمين ، فإن تمركزها كتقليد في القصيدة يشير إلى قدسية المكان والتوق إلى الاستقرار والحلم بتقييد كل مكان في شبه الجزيرة العربية والوقوع على مكان مسمى أرضا كان أو معلما أو واديا أو جبلا مما يسقط عنه عدائيته للوجود الثابت كما يزعم أدونيس [47] ، حيث يسبغ عليه معرفية خاصة ويحافظ على ثوابته وعناصره الشعرية ليظل محتفظا بالذكريات والماضي والتاريخ كقيم تقوم عليها العتبات الطللية والشعر الجاهلي عامة ، وليظل الطلل سؤالا وجوديا طرحه الجاهلي ، ويطرحه كل جيل بطريقته .

الهوامش

1 - عبد الفتاح كليطو ، الحكاية والتأويل ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1، 1988 ، ص 33 .
2 - أدونيس (علي أحمد سعيد) ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة، بيروت / ط 1 ، 1971 ، ص 24 – 25 .
3- عبد القادر الرباعي ، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم ، مجلة فصول ، مج 4 ، العدد الثاني ، يناير ، فبراير ، مارس 1984 ، ص 56 .
4 - مايكل ريفاتير ، دلائليات الشعر ، مقدمة المترجم ، ترجمة ودراسة محمد معتصم ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، ط1 ، 1997، ص LXIX (69) .
5 - المرجع نفسه ، ص LXX (70) .
6- المرجع نفسه ، ص LXXV .
7 - المرجع نفسه ، ص 13 .
8 - المرجع نفسه ، ص 13 .
9 - المرجع نفسه ، ص 60 .
10 - علي الغيضاوي ، الإحساس بالزمان في الشعر العربي ، من الأصول حتى نهاية القرن الثاني الهجري ، ج 2 ، منشورات كلية الآداب بمنوبة ، تونس ، ط 2000 ، ص 29 .
11 - شرح ديوان امرؤ القيس بن حجر الكندي ، للأعلم الشنتميري ، اعتنى بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، 1974 ، ص 250 .
12- علي أحمد سعيد (أدونيس) ، مقدمة الشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1971 ، ص 30 .
13- ابن سيدة ، المخصص ، المجلد 3 ، السطر 10 ، (باب الفيافي)، ص 113 – 114 .
14 - أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص 15 .
15 - ثناء أنس الوجود ، دراسات تحليلية في الشعر القديم ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000 ، ص 119 .
16 - مختار الشعر الجاهلي ، شرح وتحقيق وضبط مصطفى السقا ، ج1 ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ط4 ، 1971، ص 431 .
17- ديوان الأعشى ، ص 305.
18 - الشنفرى ، اللامية ، ص 61 .

*-(الوديق = شدة الحر _ الشهباء = المجدبة - اللواب = اللعاب - الكن = الستر - الأتحمي = ضرب من البرود - المرعبل = الممزق.)

19 – المفضل بن محمد بن يعلى الضبي ، المفضليات ، تح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، ط 6 ، 1979، ص .252

20 –المرجع السابق ، ص 76 .

21 - امرؤ القيس ، الديوان ، ص 340 .

22- علي أحمد سعيد (أدونيس) ، مقدمة للشعر العربي، ص .25

23- المرجع نفسه ، ص 15 .

24- ثناء أنس الوجود ، دراسات تحليلية في الشعر القديم، ص .119

25 - مطاع صفدي ، قراءة ثانية للشعر الجاهلي ، الأصالة والممكن ، ص 6 .

26 - أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص 19 .

27 - أنس داود ، الطبيعة في شعر المهجر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ، د .ت ، ص 9 .

28 - كتابات معاصرة ، العدد 33 ، المجلد 9 ، مقال : دلالة المكان العالي ، ص 96 .

29- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1980 ، ص 232 .

30- عبد العزيز بن عرفة ، الإبداع الشعري وتجربة التخوم ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1988 ، ص 81 .

31 - محمد لطفي اليوسفي ، المتاهات والتلاشي ، دار سراس للنشر ، تونس ، 1992 ، ص 107 .

32 - غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص 45 .

33 - لحسن كرومي ، جماليات المكان في الرواية المغاربية ، جامعة وهران ، 2005 – 2006 ، (دكتوراه دولة ، مخطوط) ، ص 220 .

34- محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها التقليدية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1989 ، ص .103

35 - كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986 ، ص .325

36- سعيد الغانمي ، ملحمة الحدود القصوى ، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت، لبنان ، ط1 2000 ، ص 15 .

37 - A.J. Greimas, J. Courtes , sémiotique dictionnaire, P 172.

38 - حسان راشدي ، الرواية العربية الجزائرية ، ص 305 .

39- الديوان ، ص 193 .

40- الديوان ، ص 112 .

**- المروراة = أرض لا شيء فيها (من أسماء الصحراء) - المحلال = التي يحل بها الناس كثيرا .

41 - ريجيس دوبري ، حياة الصورة وموتها ، تر فريد الزاهي ، ص 15 .

42- عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ط3 ، 1984 ، ص 256 .

43- إبراهيم محمود ، صدع النص وارتحالات المعنى ، ط 1 ، 2000 ، ص 43 .

44 - يوسف خليف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، 1981 ، ص 110 .

45- محمد بن عياد ،جدلية القصة والشعر ، ديوان عمر بن أبي ربيعة نموذجا ، كلية الآداب والعلوم 46- جورج بيريك ، فصائل الفضاء ، عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000 ، ص 17 .

47 - أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص 26 .

مقدمة قصيدة الغزوات
عند حسان بن ثابت الأنصاري

الأستاذ/حميد قبايلي
جامعة منتوري قسنطينة / الجزائر

ملخص البحث:

يرصد هذا البحث مقدمة قصيدة شعر الغزوات عند حسان بن ثابت الأنصاري1 .

ثم تحاول الدراسة تفسير تخفيف الشاعر من المقدمة التقليدية وبخاصة الطللية منها في بعض مدحياته ومرثياته أو التخلي عنها كليا لظروف مستجدة أملتها البيئة الإسلامية الجديدة. ثم تكشف الدراسة صور هذه المقدمات وتنوعها من مقدمة طللية إلى مقدمة غزلية،إلى مقدمة يصف فيها الليل والهموم التي تنتابه،فتُذهب عنه النوم وتؤرقه،وذلك من خلال مختلف قصائده التي قالها في مجموع غزوات الرسول وعرضت لها مختلف المصادر التاريخية وكتب السير والمغازي والتراجم.كما تتناول هذه الدراسة:مختلف العناصر والمقومات التي تضمنتها المقدمات والتي تخلّى الشاعر عن بعضها،و أبقى على البعض منها،و الأخرى التي اختفت وغابت.ثم تحاول الدراسة أن تتلمس عوالم الإبداع المستجدة في مقدماته التي استهل بها مختلف قصائد الغزوات.

لقد أثارت مقدمة القصيدة العربية اهتمام النقاد والدارسين، قدماء ومعاصرين، من عرب ومستشرقين فأقبلوا عليها ، معللين ، ومحللين، ودارسين ؛ وكتبت فيها البحوث ،وعلى الرغم من ذلك فهي لا تزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات والبحوث لتجلية بعض الجوانب المخفية في القصيدة العربية في صدر الإسلام خصوصا قصيدة الغزوات،.ومن تلك الظواهر التي أغفلها الدارسون والنقاد مقدمة القصيدة في أشعار الغزوات عند حسان بن ثابت فعلى الرغم من كثرة الدراسات حول هذا الشاعر إلا أنه لم تفرد له دراسة مستقلة حول مقدمة القصيدة في أشعار الغزوات.

مدخل:

1- المقدمة لغة: جاء في لسان العرب:" المقدِّمة في الأصل الجماعة التي تتقدم الجيش، من قَدَّم بمعنى تَقَدَّمَ،وقد استعير لكل شيء فقيل:مُقَدِّمَة الكتاب ومُقَدِّمَة الكلام،وقد تفتح "فيقال:مُقَدَّمَة" ومُقدِّمَة الإبل والخيل ومُقَدَّمَتُها"الأخيرة عن ثعلب" أول ما يُنتَجُ منهما ويَلْقَحُ،وقيل:مُقَدِّمَة كُلِّ شيءٍ أَوَّلُه،ومُقَدَّمُ كُلِّ شيء نقيضُ مُؤَخَّرِهِ...والمقدِّمة ما استقبلك من الجبهة والجبين،والمُقَدِّمَة الناصية والجبين"2.

وفي المعجم الوسيط:" المقَدِّمَةُ من كل شيء أَوَّلُه، ومن الجيش طائف منه تسير أمامه، ومنه يقال: مًقَدِّمَة الكتاب ومُقَدِّمَة الكلام، وما استقبلك من الجبهة والجبين"3

وتعد المقدمة في القصيدة العربية من الظواهر الكبرى في شعرنا العربي القديم،وهي متعددة ومتنوعة :من مقدمة طللية إلى مقدمة غزلية :من مقدمة طللية إلى مقدمة غزلية إلى مقدمة يذكر فيها الطيف والشيب ووصف الليل والهموم ومقدمة الظعن وغيرها وفي الشعر العربي قصائد دون مقدمات،وبالرغم من هذا التنوع في مقدمة القصيدة إلا أن النقد العربي القديم لم يحتف كثيرا سوى بالمقدمتين:الطللية والغزلية.

2_ مقدمة القصيدة في النقد العربي القديم:

حين استعرض النقاد القدماء مقدمة القصيدة وتناولوها بالدرس والعناية،استلهموا نموذجها من القصيدة الجاهلية بوصفها مثالا يُحتذى وطقسا لا يمكن تجاوزه،وعلى منوالها بنوا قواعدهم ونظروا أصولهم واستنتجوا تفسيراتهم وتعليلاتهم،ولعل أقدم نص يستأنسون له،والذي يتضمن أول إشارة صريحة إلى بناء القصيدة قول ابن قتيبة : « وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقصِّد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع،واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء،وانتجاعهم الكلأ،وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ثمّ وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق،وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه،لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء،فلا يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا بسبب،وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء وإنضاء الراحلة والبعير، وعلم أنه قد أوجب على

صاحبه حق الرجاء،و ذمامة التأميل وقرَّر عنده ما ناله من المكاره في المسير،بدأ في المديح فبعثه على المكافأة،وهزَّه للسماح،وفضَّله على الأشباه،وصغَّر في قدره الجزيل»4إلى أن يقول:« فالشاعر المُجيد من سلك هذه الأساليب، وعدَّل بين هذه الأقسام ،فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يُطِلْ فيُمِلَ السامعين،ولم يقطعْ وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»5

3- اهتمام القدماء بافتتاح قصائدهم:

كانت دعوة النقاد القدامى للكتاب والشعراء أن يحفلوا بابتداء اتهم وافتتاحاتهم لأنها من دلائل البيان كما يشير إلى ذلك صاحب الصناعتين.وقد عاب"ابن رشيق" على بعض الشعراء و بالخصوص الذين يهجمون على موضوعاتهم في قصائدهم دونما بسط أو فرش كاستهلال أو غيره.ويذهب "حازم القرطاجني"إلى «أ ن مذاهب الحذاق المطبوعين تحسين هيئات القصائد وتحسين مبانيها...وتحسين الاستهلالات والمطالع...إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها،المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغُرّة...ومما تحسن به المبادئ أن يصدر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع »6

وقد تنبه النقاد القدماء والمحدثون إلى أن جمالية البناء الفني للقصيدة العربية تكمن في تناسق لوحاتها وانسجام مشاهدها،كما نبهوا الشعراء إلى ضرورة إيلاء أهمية كبرى لدقة معانيهم وموقع ألفاظهم حتى لا يُفهم منها ما يسيئ إلى الممدوح، وفي ذلك يقول"ابن طباطبا العلوي"7:« ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله، ما يُتَطَيَّر منه ويُسْتَجْفَى من الكلام و المخاطبات كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار وتشتت الألَّاف ونعي الشباب وذم الزمان ،ولا سيما في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تَطيَّر منه سامعه،وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح ، فيُجتنَب،مثل ابتداء قول الأعشى:

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي وهل ترد سؤالي

دمنة قفرة تعاورها الصي ف بريحين من صباً وشمال

ولأهمية الافتتاح ومدى ضرورة اختيار الشاعر أو الكاتب له،يقول"ابن الأثير":

« وإنما خصت الابتداءات بالاختيار لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام ، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه »8،وعليه فقد مدحوا المطالع التي تناسب الحال والمقام، كقول"أوس بن حجر"في ابتداء مرثيته:

أَيَّتُهَا النَّفْسُ أَجْمِلِي جَزَعًا إِنَّ الَّذِي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا

وكذلك قول "النابغة الذبياني"الذي صوّر خوفه من "النعمان بن المنذر" وخوالجه النفسية في قصيدة الاعتذار التي بدأها قائلا:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أمَيْمَةَ نَاصِبِ وَلَيلٍ أقَاسِيهِ بَطِيئِ الكَوَاكِبِ9

و المستقرئ لآراء النقاد القدامى يرى أنهم يتحدثون عن البيت الأول من القصيدة كابتداء لها أو استهلال، ولم يكن حديثهم منصبا على القصيدة.

4- مقدمة قصيدة الغزوات عند حسان بن ثابت:

ولا شك أن مقدمة القصيدة عند حسان من الظواهر الأدبية التي تستحق الدراسة، رغبة في اقتفاء أثر مسيرة مقدمة القصيدة العربية بصفة عامة،ومقدمة القصيدة في صدر الإسلام على وجه الخصوص عند عَلَم من أعلام شعراء هذه الفترة،وشاعر بارز يشكل شعره مادة ثرية لكثير من الدراسات النقدية والأدبية، ولذلك كانت دراستها"مقدمة القصيدة" أمراً ضرورياً للمهتمين بتتبع مسيرة المقدمة التقليدية للقصيدة العربية وتطورها.

ولأن النقاد والدارسين قد تناولوا مقدمة القصيدة العربية في شقها النظري ككتاب:"بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث" ليوسف حسين بكار،وهي دراسة جادة أسست لبناء القصيدة العربية كما تُعد مرجعا نقديا هاما لا يستغني عنه الناقد والدارس.وكتاب:"دراسات في الشعر الجاهلي" ليوسف خليف الذي تناول فيه:مقدمة القصيدة الجاهلية:محاولة جديدة لتفسيرها،ومقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية:دراسة موضوعية وفنية،كما تناول صورا أخرى من المقدمات الجاهلية:اتجاهات ومثل... وكتابي الأستاذ:حسين عطوان حول:"مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي" الذي تناول فيه:نشأة المقدمات،واتجاهات المقدمات ومقوماتها، ودراسة فنية للمقدمات،وكتاب"مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام "الذي تناول

فيه:أنواع المقدمات القديمة مثل المقدمة الطللية والغزلية ومقدمة وصف الظعن والطيف ومقدمة الشباب والشيب ومقدمة الفروسية،كما تناول المقدمات الجديدة وأشهرها:مقدمة الحنين إلى الوطن والمقدمات الدينية.كما ألفت النظر إلى دراسة تطبيقية جادة في صميم موضوع البحث حول مقدمة القصيدة العربية الموسومة بـ: "مقدمة القصيدة الجاهلية عند حسان بن ثابت τ"للأستاذ: محمود عبد الله أبو الخير أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها،كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية والإدارية ، جامعة الملك خالد،والذي تحدث فيها عن مقدمة القصيدة الجاهلية عند حسان بن ثابت؛ فحاول تفسير تخلي حسان عن المقدمة التقليدية في بعض قصائده ،كما ألقي الضوء على صور المقدمات في قصائده الجاهلية.وناقش البحث خلال ذلك كثيراً من الآراء في مقدمة القصيدة الجاهلية ،وبعض الآراء في الشعر الجاهلي محاولاً تصحيحها.

5- مصادر الدراسة توثيق وتأصيل:

و قد اعتمدت في بحثي هذا لتوثيق أشعار حسان بن ثابت التي قالها في مختلف غزوات الرسول ρ على المصادر التالية:

1_ شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري τ،عبد الرحمن البرقوقي:دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،1980م

2_ سيرة النبي ρ ابن هشام:تحقيق محيي الدين عبد الحميد،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع

3 _ الروض الأنف في تفسير السيرة النبوية لابن هشام، للسهيلي: تحقيق مجدي بن منصور، دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،الطبعة الأولى.

4_ البداية و النهاية:ابن كثير ،تحقيق علي محمد معوض وعادل أحمد عبد الموجود،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،الطبعة الأولى.

5 _ عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير :ابن سيد الناس ،تحقيق لجنة إحياء التراث العربي،منشورات دار الآفاق الجديدة،بيروت،لبنان،الطبعة الثالثة.

6_ تهذيب سيرة ابن هشام:عبد السلام هارون، مكتبة المصطفى الالكترونية.

تضم مدونة شعر الغزوات خمس عشرة قصيدة للشاعر حسان بن ثابت، وتدور حول محورين:

المحور الأول : قصائد حسان الإسلامية التي خلت من المقدمات
المحور الثاني : قصائد حسان الإسلامية التي صدَّرها بمقدمات
المحور الأول : قصائد حسان الإسلامية التي خلت من المقدمات:وهي سبع قصائد خلت من المقدمات

يُعَد ولوج الشعراء إلى قصائدهم دونما استهلال ومقدمة من الظواهر التي أشار إليها النقاد القدماء،ومنهم "ابن رشيق" في كتابه "العمدة" حيث يقول10: « ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة،ويتناوله مصافحة،وذلك عندهم هو: الوثب، والبتر، والقطع، والكسع، والاقتضاب، كل ذلك يقال.. والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء، وهي التي لا يبتدئ فيها بحمد الله Y على عادتهم في الخطب.وزعموا أن أول من فتح هذا الباب وفتق هذا المعنى أبو نواس بقوله:

لا تبك ليلى، ولا تطرب إلى هند   واشرب على الورد من حمراء كالورد

وقوله _ وهو عند الحاتمي فيما روى عن بعض أشياخه_: أفضل ابتداء صنعه شاعر من القدماء والمحدثين:

صفة الطلول بلاغة القدم   فاجعل صفاتك لابنة الكرم

والناظر في تلك القصائد التي هجم فيها الشاعر مباشرة في موضوعاتها دونما تريث أو نفس ربما للمواقف والظروف التي جعلت الشاعر مستعجلا مرتجلا. ومن أمثلة ذلك:

1_: قول حسان بْنُ ثَابِتٍ يَبْكِي حَمْزَةَ بْنَ عَبْدِ الْمُطّلِبِ وَمَنْ أُصِيبَ مِنْ أَصْحَابِ رَسُولِ اللّهِ يَوْمَ أُحُدٍ11: "من مجزوء الكامل"

يَا مَيُّ قُومِي فَانْدُبَنّ   بِسُحَرَةٍ شَجْوَ النّوَائِحْ12

كَالْحَامِلَاتِ الْوِقْرَ بِالـ   ـثّقْلِ الْمُلِحّاتِ الدّوَالِحْ13

الْمُعْوِلَاتِ الْخَامِشَا   تِ وُجُوهَ حُرّاتٍ صَحَائِحْ14

وَكَأَنّ سَيْلَ دُمُوعِهَا الأ   نْصَابُ تُخْضَبُ بِالذّبَائِحْ15

يَنْقُضْنَ أَشْعَارًا لَهُنّ   هُنَاكَ بَادِيَةَ الْمَسَائِحْ16

وَكَأنّهَا أذْنَابُ خَيْـ لِ بِالضُّحَى شُمْسٍ رَوَامِحْ 17

فهو يجد نفسه يأمر"مي"بالبكاء والعويل على أسد الله حمزة عم رسول الله، فربما يكون هذا الموقف الجلل هو الذي أملى عليه هذا الدخول المباشر.

2_ و قوله في "غزوة بدر الآخرة18:"من الوافر"

دَعُوْا فَلَجَاتِ الشَّامِ قَدْ حَالَ دُونَهَا جِلاَدُ كَأفْوَاهِ الْمَخَاضِ الأوَارِكِ19

بِأيْدِي رِجَالٍ هَاجَرُوا نَحْوَرَبِّهِمْ وَأنْصَارِهِ حَقًّا وَأيْدِي الْمَلاَئِكِ

إذَا سَلَكَتْ لِلْغَوْرِ مِنْ بَطْنِ عَالِجٍ فَقُولاَ لَهَا لَيْسَ الطَّرِيقُ هُنَالِكِ20

أقَمْنَا عَلَى الرَّسِّ النَّزُوعِ ثَمَانِيًا بِأرْعَنَ جَرَّارٍعَرِيضِ المُبَارِكِ21

بِكُلِّ كُمَيْتٍ جَوْزُهُ نِصْفُ خَلْقِهِ وَقُبٍّ طِوَالٍ مُشْرِفَاتِ الْحَوَارِكِ22

فَأبْلِغْ أبَا سُفْيَانَ عَنِّي رِسَالَة فَإنَّكَ مِنْ شَرِّ الرِّ جَالِ الصَّعَالِكِ23

3_ وقوله في غزوة "بني قريظة"24 يبكي سعد بن معاذ ويذكر حكمه فيهم:"من الطويل"

لَقَدْ سَجَمَتْ مِنْ دَمْعِ عَيْنِي عَبْرَةٌ وَحُقَّ لِعَيْنِي أنْ تَفِيضَ عَلَى سَعْدِ25

قَتِيلٌ ثَوَى فِي مَعْرَكٍ فُجِعَتْ بِهِ عُيُونٌ ذَوَارِي الدَّمْعِ دَائِمَةُ الْوَجْدِ26

عَلَى مِلّةِ الرّحْمَنِ وَارِثَ جَنّةٍ مَعَ الشّهَدَاءِ وَفْدُهَا أكْرَمُ الْوَفْدِ

فَإنْ تَكُ قَدْ وَدَّعْتَنَا وَتَرَكْتَنَا وَأمْسَيْت فِي غَبْرَاءِ مُظْلِمَةِ اللّحْدِ27

4_ وقوله يبكي سعد بن معاذ،ورجالا من أصحاب الرسول ρ من الشهداء في "غزوة بني قريظة28"من الطويل"

ألاَ يَا لَقَوْمِي هَلْ لِمَا حُمَّ دَافِعُ وَهَلْ مَا مَضَى مِنْ صَالِحِ الْعَيْشِ رَاجِعُ29

تَذَكَّرت عَصْرًا قَدْ مَضَى فَتَهَافَتَتْ   بَنَاتُ الْحَشَى وَانْهَلَّ مِنِّي الْمَدَامِعُ30

صَبَابَةَ وَجْدٍ ذَكَّرَتْنِي أحِبَّةً   وَقَتْلَى مَضَى فِيهَا طُفَيْلٌ وَرَافِعُ31

وَسَعْدٌ فَأضْحَوْا فِي الْجِنَانِ وَأوْحَشَتْ   مَنَازِلُهُمْ فَالأَرْضُ مِنْهُمْ بَلاقِعُ32

5_ و قوله فِي "غزوة ذِي قَرَدٍ"33: "من الكامل"

لَوْلاَ الَّذِي لاَقَتْ وَمَسَّ نُسُورُهَا   جَنُوبِ سَايَةَ أمْسِ فِي التَّقْوادِ34

لَلَقِينَكُمْ يَحْمِلْنَ كُلَّ مُدَجَّجٍ   حَامِي الْحَقِيقَةِ مَاجِدُ الأَجْدَادِ35

وَلَسَرَّ أوْلاَدَ اللَّقِيطَةِ أَنَّنَا   سِلْمٌ غَدَاةَ فَوَارِسِ الْمِقْدَادِ36

6- وقوله في "غزوة تبوك"37 أَيْضًا : "من المتقارب"

قَوْمِي أولَئِكَ إنْ تَسْألِي   كِرَامٌ إذَا الضَّيْفُ يَوْمًا ألَمّْ38

عِظَامُ الْقُدُورِ لِأيْسَارِهِمْ   يَكُبُّونَ فِيهَا الْمُسِنَّ السَّنِمْ39

يُوَاسُونَ جَارَهُمْ فِي الْغِنَى   وَيَحْمُونَ مَوْلاَهُمْ إنْ ظَلَمْ

فَكَانُوا مُلُوكًا بِأرْضِيهِمْ   يُنَادُونَ غُضْبًا بِأمْرِ غَشَمْ40

مُلُوكًا عَلَى النَّاسِ لَمْ يُمْلَكُوا   مِنَ الدَّهْرِ يَوْمًا كَحِلِّ الْقَسَمْ41

7_ وقوله في الرد على الزبرقان في "غزوة تبوك"42"من البسيط"

إنَّ الذَّوَائِبَ مِنْ فِهْرٍ وَإخْوَتَهُمْ   قَدْ بَيَّنُوا سُنَّةً لِلنَّاسِ تُتَّبَعُ43

يَرْضَى بِهِمْ كُلُّ مَنْ كَانَتْ سَرِيرَتُهُ   تَقْوَى الإلَهِ وَكُلَّ الْخَيْرِ يَصْطَنِعُ

قَوْمٌ إذَا حَارَبُوا ضَرُّوا عَدُوَّهُمُ   أوْ حَاوَلُوا النَّفْعَ فِي أشْيَاعِهِمْ نَفَعُوا

سَجِيَّةٌ تِلْكَ مِنْهُمْ غَيْرُ مُحْدَثَةٍ   إنَّ الْخَلاَئِقَ فَاعْلَمْ شَرّهَا الْبِدَعُ44

وإذا أحصينا ما تمثله القصائد التي خلت من المقدمات من مجموع قصائد أشعار الغزوات عند حسان بن ثابت الأنصاري وجدناها سبعا من خمس عشرة أي بنسبة 46.66 %

المحور الثاني : قصائد حسان الإسلامية التي صدَّرها بمقدمات:

وهي ثمان قصائد:

_ أربع قصائد صدَّرها الشاعر بمقدمة طويلة

_ قصيدتان استهلهما الشاعر بمقدمة يصف فيها الليل والهموم التي تعكر صفو باله وتستحضر الماضي الحزين.

_ قصيدة واحدة ذات مقدمة غزلية

_ قصيدة واحدة في وصف الطيف

1_ القصائد ذوات المقدمات الطللية:

تُعَد المقدمة الطللية من أعرق الظواهر الفنية التي أرساها شعراء الجاهلية،وحرصوا على مراعاتها والمحافظة عليها.والشعراء المخضرمون لم يخرجوا عن هذا التقليد في كثير من قصائدهم الإسلامية.ومن هؤلاء الشعراء الذين تمثلوا هذا النهج:حسان بن ثابت الأنصاري.وليس حسان وحده من حافظ على منهج الجاهليين في مفتتح قصائده الإسلامية،ونسج على منوالهم،بل هناك شعراء آخرون لعل أشهرهم: لبيد بن ربيعة والنابغة الجعدي.

ومن خصائص المقدمة الغزلية "المخضرمة" عند هذه الطائفة من الشعراء« أنها قصيرة موجزة، لا يحافظون فيها على الناحية الفنية الخالصة، بل يذكرون الأطلال من غير تفصيل لآثارها ولا لِما غَيَّرها ونزل بها،كما أنهم لا يوازنون بين أبعادها، ولا يهتمون بكل أجزائها»45

ومن أمثلة ذلك:

أ_ ما قاله حسان بن ثابت وهو يرد على ابن الزبعرى في"غزوة الخندق"46 "من الكامل"

هَلْ رَسْمُ دَارِسَةِ الْمُقَامِ يَبَابِ ... مُتَكَلِّمٌ لِمُحَاوِرِ بِجَوَابِ47

قَفْرٌعَفَارِهُمُ السَّحَابِ رُسُومَهُ ... وَهُبُوبُ كُلِّ مُطِلَّةٍ مِرْبَابِ48

وَلَقَدْ رَأَيت بِهَا الْحُلُولَ يَزِينُهُمْ ... بِيضُ الْوُجُوهِ ثَوَاقِبُ الْأَحْسَابِ49

فقد افتتح هذا القصيد على عادة الجاهليين بسؤال الديار المقفرة والأطلال الدارسة،وتذكر أيامها الخوالي،وكيف كانت عامرة بالحياة والحركة،وأهلها مجتمعون لم ينغص عليهم الفناء متعتهم،ولم يفرق الموت شتاتهم.ولكن هيهات أن تسمع هذه الطلول والرسوم هذا النداء،وتجيب هذا المُحَاوِر... و غالبا ما يَدَعُ الشاعر هذا الاستهلال ويضرب الصفح عنه،وكأنه في عجلة من أمره،فيتخلص منه بقوله:

فَدَعْ الدِّيَارَ وَذِكْرَ كُلِّ خَرِيدَةٍ بَيْضَاءَ آنِسَةِ الْحَدِيثِ كَعَابِ50

وإذا أحصينا ما تمثله المقدمة من مجموع القصيدة،فإن عدد أبيات المقدمة لا يتجاوز ثلاثة أبيات من مجموع خمسة عشر بيتا،أي بنسبة:20%.وعلى هذا النحو من الإيجاز والاختصار وحسن التخلص، وعلى هذا النحو درج حسان بن ثابت في مقدمات قصائده في شعر الغزوات.

ب_ ومن مقدماته الطللية التي تستوقفنا كذلك مقدمة لاميته الشهيرة في رثاء حمزة في "غزوة أحد"51 التي يقول فيها:"من السريع"

أَتَعْرِفُ الدَّارَ عَفَا رَسْمَهَا بَعْدَكَ صَوْبُ الْمُسْبِلِ الْهَاطِلِ52

بَيْنَ السَّرادِيح فأدْمانَةٍ فَمَدْفَعِ الرَّوْحَاءِ فِي حَائِلِ53

سَألْتُهَا عَنْ ذَاكَ فَاسْتَعْجَمَتْ لَمْ تَدْرِ مَا مَرْجُوعَةَ السَّائِلِ؟54

يستهل الشاعر مفتتح قصيده بسؤال إنكاري حول ما حدث لديار الأحبة،وكيف عفت الأمطار والسيول رسمها، فأضحت أثرا بعد عين،ثم استحضر بعض المواضع مسايرة لنهج السلف من الجاهليين في مقدمات قصائدهم:السراديح،و أدمانة ،فمدفع الروحاء ،ولكن هذه الأماكن صماء بكماء عجماء لم تَرُدَّ عليه جوابه،ولم يكن حسان طويل النَّفَس كعادته في مفتتح قصائده في أشعار الغزوات،فنحن نراه يلجأ إلى التخلص في استعجال قائلا:

دَعْ عَنْك دَارًا قَدْ عَفَا رَسْمُهَا وَابْكِ عَلَى حَمْزَةَ ذِي النَّائِلِ55

الْمَالِئِ الشِّيزَى إذَا أعْصَفَتْ غَبْرَاءُ فِي ذِي الشَّبِمِ الْمَاحِلِ56

وإذا أحصينا ما تمثله المقدمة من مجموع القصيدة، فإن عدد أبيات المقدمة لا يتجاوز ثلاثة أبيات من مجموع تسعة عشر بيتا،أي بنسبة:15.78%. ولا تخرج مقدماته الطللية الأخرى عن هذا النمط

ج _ كقوله في "فتح مكة"57:"من الوافر"

عَفَتْ ذَاتُ الْأَصَابِعِ فَالْجِوَاءُ   إِلَى عَذْرَاءَ مَنْزِلُهَا خَلَاءُ58

دِيَارٌ مِنْ بَنِي الْحَسْحَاسِ قَفْرٌ   تُعَفِّيهَا الرَّوَامِسُ وَالسَّمَاءُ59

وَكَانَتْ لَا يَزَالُ بِهَا أَنِيسٌ   خِلَالَ مُرُوجِهَا نَعَمٌ وَشَاءُ60

د _ وقوله في مقدمة قصيدته التي رد فيها على ابن الزبعرى في "غزوة أحد"61 "من الطويل"

أَشَاقَكَ مِنْ أُمِّ الْوَلِيدِ رُبُوعُ   بَلَاقِعُ مَا مِنْ أَهْلِهِنَّ جَمِيعُ62

عَفَاهُنَّ صَيْفِيُّ الرِّيَاحِ وَوَاكِفٌ   مِنَ الدَّلْوِ رَجَّافُ السَّحَابِ هَمُوعُ63

فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا مَوْقِدُ النَّارِ حَوْلَهُ   رَوَاكِدُ أَمْثَالُ الْحَمَامِ كُنُوعُ64

ويختتم الأستاذ حسين عطوان حديثه معلقا عن مقدمات حسان بن ثابت الإسلامية قائلا:«وندرت المقدمة الطللية عنده،وقصرت وانحسرت،وتفككت وركَّت،وكانت على النقيض من مقدماته الجاهلية التي تتصف بالطول والجودة»65. واعتقد أن الأستاذ عطوان قد كان قاسيا في هذا الحكم على حسان ،ولا أحسبه إلا متأثرا كغيره من النقاد بمقولة "الأصمعي" الشهيرة في شعر حسان«الشعر نكد،يقوى في الشر..فإذا دخل باب الخير ضعف ، هذا حسان (بن ثابت)فحل من فحول الشعراء في الجاهلية،فلما جاء الإسلام سقط شعره»66

وقد ساقها مستشهدا على شعر حسان باللين والضعف.

أمَّا ما كان من دعوى ضعف الشعر الإسلامي عموما، وضعف شعر حسّان خصوصا، وهي دعوى قديمة ترددت في المصنفات النقدية القديمة ولا تزال(مكرورة) عند النقاد المحدثين،عربا كانوا أم مستشرقين.

وخلاصة هذه الدعوى، ما ساقه النقاد،وبروايات مختلفة عن الأصمعي قوله:« طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان،ألا ترى

أن حسّان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام ،فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي ع وحمزة وجعفر _رضوان الله عليهم _ وغيرهم لان شعره.وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة،من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار،فإذا أدخلته في باب الخير لان »والذي نفهمه من مقولة "الأصمعي"،أن طريق الشعر هو طريق الشر، فإذا دخل باب الخير لان وضعف. و لنا أن نتساءل ماذا يقصد "الأصمعي" بكلمة الخير ؟ لماذا يلين شعر الشاعر إذا قصد إلى الرثاء ولا يلين إذا قصد المدح مثلا ؟ تُرَى ماذا يقصد "الأصمعي" بقوله (ألا ترى أن حسّان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام) ، أليس في كلامه تناقض ؟ كيف يعلو شعر حسّان في الإسلام ، ثم يلين في باب المراثي ؟ هل يريد "الأصمعي" أن يؤكد مقولة متداولة في عصره مفادها:أعذب الشعر أكذبه ؟ لماذا عَلَّل حسّان ليونة شعره، حين سأله سائل، لماذا لان شعرك أو هرم في الإسلام ؟ فأجاب السائلَ قائلا:يا ابن أخي إن الإسلام يحجز عن الكذب،وإن الشعر يزينه الكذب.

غير أنني اعتقد أن مقدمات حسان في أشعار الغزوات كانت امتدادا لمقدمات قصائده الجاهلية، باستثناء بعض القصائد التي أُضْطُرَّ فيها حسان إلى الإيجاز والتخفيف.

2_ قصائد حسان الإسلامية التي صدرها بمقدمة يصف فيها الليل والهموم:
وهما قصيدتان،ومن أمثلة ذلك:

أ_ ما قاله حَسّانَ بْنِ ثَابِتٍ:"في بُكَاءِ قَتْلَى مُؤْتَةَ"67 "من الطويل"

تَأَوَّبَنِي لَيْلٌ بِيَثْرِبَ أَعْسَرُ وَهَمٌّ إِذَا مَا نَوَّمَ النَّاسُ مُسْهِرُ68

لِذِكْرِ حَبِيبٍ هَيَّجَتْ لِي عَبْرَةً سَفُوحًا وَأَسْبَابُ الْبُكَاءِ التَّذَكُّرُ69

يستهل "رائيته" بمقدمة يصف فيها الليل ،الذي اعتاد أن يزوره مثقلا بالهموم والبلايا،ولا يلبث الشاعر أن يكشف عن سبب ذلك الهم الثقيل الذي يحول بينه وبين النوم،فإذا به ذكر الحبيب الذي هيَّج عَبَرَاتِه،وأسال دمعه.ثم يخلص فيما بعد إلى موضوع رثاء الصحابة الكرام الذين استبسلوا في القتال،واستماتوا في طلب الشهادة باذلين في سبيل ذلك النفس والنفيس؛فتتابعوا الواحد تلو الآخر :جعفر الطيار ثم زيد ثم عبد الله بن رواحة الشاعر الشهيد:

رَأَيْتُ خِيَارَ الْمُؤمِنِينَ تَوَارَدُوا شَعُوبَ وَخَلْفًا بَعْدَهُمْ يَتَأَخَّرُ70

فَلَا يُبْعِدَنّ اللهُ قَتْلَى تَتَابَعُوا بِمُؤْتَة مِنْهُمْ ذو الْجَنَاحَيْنِ جَعْفَرُ71

وَزَيْدٌ وَعَبْدُ اللهِ حِينَ تَتَابَعُوا جَمِيعًا وَأسْبَابُ الْمَنِيَّةِ تَخْطِرُ72

غَدَاةَ مَضَوْا بِالْمُؤْمِنِينَ يَقُودُهُمْ إلَى الْمَوْتِ مَيْمُونُ النَّقِيبَةِ أزْهَرُ73

و قد جاءت مقدمة وصف الليل مختصرة لأن الموقف جلل جعل الشاعر يستعجل التخلص ويتفرغ له.وإذا أحصينا ما تمثله المقدمة من مجموع القصيدة،فإن عدد أبيات المقدمة لا يتجاوز ثلاثة أبيات من مجموع القصيدة الذي يبلغ عدد أبياتها سبعة عشر بيتا أي بنسبة42.85%.

وعلى هذا النمط جاءت مقدمته الثانية في وصف الليل ب_ وقَالَ حَسّانُ بْنُ ثَابِتٍ يُعَاتِبُ رَسُولَ اللّهِ ρلَمّا أَعْطَى لِقُرَيْشٍ وَقَبَائِلِ الْعَرَبِ وَلَمْ يُعْطِ الْأَنْصَارَ شَيْئًا، في "غزوة الطائف"74:"من البسيط"

زَادَ الهُمُومٌ فَمَاءُ الْعَيْنِ مُنْحَدِرُ سَحًّا إذَا حَفَلَتْهُ عَبْرَةٌ دِرَرُ75

وَجْدًا بِشَمَّاءَ إذْ شَمَّاءُ بَهْكَنَةٌ هَيْفَاءُ لَا دَنَسٌ فِيهَا وَلَا خَوَرُ76

يستحضر الشاعر كعادته الهموم والأحزان التي جعلت دموع الشاعر تنحدر دونما توقف وذلك وجدا على من تعلق بها قلبه"شَمَّاءَ"تلك الجارية الحسناء ،الخفيفة الروح،الضامرة الخصر التي سكنت شغاف قلبه وتيَّمته.وسرعان ما ينتبه الشاعر إلى نفسه ويحسن التخلص مِمَّا هو فيه ليَخْلُصَ إلى موضوع العتاب واللوم فيقول:

دَعْ عَنْكَ شَمَّاءَ إذْ كَانَتْ مَوَدَّتُهَا نَزْرًا وَشَرُّ وِصَالِ الْوَاصِلِ النّزِرُ77

وَأتِ الرَّسُولَ فَقُلْ يَا خَيْرَ مُؤْتَمَنٍ لِلْمُؤْمِنِينَ إذَا مَا عُدِّدَ الْبَشَرُ

عَلَامَ تُدْعَى سُلَيْمٌ وَهْيَ نَازِحَةٌ قُدَّامَ قَوْمٍ هُمُ آوَوْا وَهُمْ نَصَرُوا

3 _ قصائد حسان الإسلامية التي صدرها الشاعر بمقدمة غزلية: وهي قصيدة واحدة:

يكاد يكون الإجماع واقعا عند جمهور النقاد القدامى والمعاصرين أن

مقدمات القصائد عند الشعراء المخضرمين في أشعارهم الإسلامية لا تكاد تختلف في شكلها ومضمونها عن مقدمات سابقيهم من الشعراء الجاهليين،بالرغم من ظهور الإسلام وانتشار تعاليمه واتساع رقعته ودخول الناس في دين الله أفواجا، فالغزل الماجن _ وإن كان محرما في الإسلام _ شأنه شأن الهجاء الفاحش إلاّ أن شعراء صدر الإسلام بقوا أوفياء لنهج القدماء للاستهلال الغزلي في مقدمات قصائدهم،فهذا "كعب بن زهير" لم يتورع عن افتتاح قصيدته بمقدمة غزلية صريحة،وهو في حضرة النبي الكريم ρ _ وقد أقبل مسلما يمدحه بعد أن كان قد أهدر دمه _ بلاميته المشهورة التي مطلعها:

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مُتْبولُ مُتَيَّمٌ إثْرَهَا لَمْ يُفْدَ مَكْبُولُ78

فكساه النبي ρ بردة له،فاشتراها معاوية من ولده،فهي التي يلبسها الخلفاء في الأعياد.والقصة مشهورة.وحسان بن ثابت لم يشذ عن هؤلاء بالرغم من كونه شاعر الرسول ρ،فلم يمنعه هذا الشرف أن يستهل قصائده الإسلامية بمقدمات غزلية كان يسير فيها على هدي معاصريه وأسلافه. ومن أمثلة ذلك مقدمة قصيدته الميمية في "غزوة بدر"79 "من الكامل" فيقول:

تَبَلَّتْ فُؤَادَكَ فِي الْمَنَامِ خَرِيدَةٌ تَشْفِي الضَّجِيعَ بِبَارِدٍ بَسَّامِ80

كَالْمِسْكِ تَخْلِطُهُ بِمَاءِ سَحَابَةٍ أَوْ عَاتِقٍ كَدَمِ الذَّبِيحِ مُدَامِ81

نُفُجُ الْحَقِيبَةِ بَوْصُهَا مُتَنَضِّدٌ بَلْهَاءُ غَيْرُ وَشِيكَةِ الأَقْسَامِ82

بُنِيَتْ عَلَى قَطَنٍ أَجَمَّ كَأَنَّهُ فُضُلاً إذَا قَعَدَتْ مَدَاكُ رُخَامِ83

وَتَكَادُ تَكْسَلُ أَنْ تَجِيءَ فِرَاشَهَا فِي جِسْمِ خَرْعَبَةٍ وَحُسْنِ قَوَامِ84

أَمَّا النَّهَارَ فَلاَ أُفَتِّرُ ذِكْرَهَا وَاللَّيْلَ تُوزِعُنِي بِهَا أَحْلاَمِي85

أَقْسَمْتُ أَنْسَاهَا وَأَتْرُكُ ذِكْرَهَا حَتَّى تُغَيَّبَ فِي الضَّرِيحِ عِظَامِي86

حتى وإن كان الموضوع الرئيس هو هجاء "الحارث بن هشام" وتقريعه على فراره من ساحة الوغى يوم بدر.ويبدو الشاعر هنا معلقا قلبه بفتاة حسناء ناعمة منعّمة،صبية ذات ثغر باسم وريق عذب كأنه

المسك الممزوج بالماء الصافي أو الخمرة المعتقة،وهي في كل ذلك مُتْرَفة مُرفَّهة مخدومة تكاد تكسل في مشيتها،هذه هي صورة المحبوبة التي تعلق بها قلب الشاعر حتى أورثته الأسقام. فهذه الصفات التي ذكرها حسان في مقدمته الغزلية تكاد تتطابق مع تلك المقدمات الجاهلية عند فحول الشعراء شكلا ومضمونا.

وإذا أحصينا ما تمثله المقدمة من مجموع القصيدة، فإن عدد أبيات المقدمة سبعة أبيات من مجموع اثنين وعشرين بيتا، أي بنسبة:31.81%.

4_ قصائد حسان الإسلامية التي صدرها الشاعر بمقدمة يصف فيها الطيف:

كان وصف طيف المحبوبة من الموضوعات التي تناولها الشعراء في مقدمة قصائدهم الإسلامية،وإن كانت هذه المقدمات لم تحمل جديدا يمكن الإشارة إليه بل كانت صورة مستنسخة من مثيلاتها في مقدمات القصائد الجاهلية.ومن أمثلة ذلك مقدمة حسان في قصيدته الميمية في "غزوة أحد"87 وهو يذكر أصحاب اللواء من الصحابة الكرام "من الخفيف":

مَنَعَ النَّوْمَ بِالْعَشَاءِ الْهُمُومُ وَخَيَالٌ إذَا تَغُورُ النُّجُومُ88

مِنْ حَبِيبٍ أصَابَ قَلْبَكَ مِنْهُ سَقَمٌ فَهْوَ دَاخِلٌ مَكْتُومُ89

فأنت تراه يَتَشَكّى من الدهر حين يدركه الليل،ويقبل بالهموم والأحزان،وحين يستحضر طيف خليلته حين تغيب النجوم ويحل الظلام وما يصاحبه من هم وغم،وما ينجر عن ذلك من السهاد والأرق والسقم.وقد جاءت مقدمة وصف الطيف باهتة ،وكأنها مقحمة غريبة

ليست من صميم باقي القصيدة،موجزة مختصرة لم يبدع فيها الشاعر ولم يترو فبدت وكأنها بتراء مجتثة من أصولها.وإذا أحصينا ما تمثله المقدمة من مجموع القصيدة،فإن عدد أبياتها لم يتجاوز بيتين اثنين من مجموع أربعة وعشرين بيتا،أي بنسبة:08.33%.

وقد تبين من خلال دراسة مقدمات حسان الإسلامية في أشعار الغزوات أن المقدمة الطللية تحتل المركز الأول بين اللوحات التي شكلت مقدماته،حيث تشكل50 % ولها أربع لوحات.وتليها مقدمة وصف الليل والهموم وتشكل25 % ولها لوحتان، ثم المقدمة الغزلية وتشكل 12.5% ولها لوحة واحدة،ثم مقدمة وصف الطيف،وتشكل 12.5 % ولها لوحة واحدة. والجدول الآتي يوضح ذلك :

نوع المقدمة	عدد مرات ورودها	نسبتها	ترتيبها
الطللية	4	%50	المركز الأول
وصف الليل والهموم	2	%25	المركز الثاني
الغزلية	1	%12.5	المركز الثالث
وصف الطيف	1	%12.5	المركز الثالث
المجموع	8	%100	

كما يلاحظ خلو مقدمات قصائد حسان بن ثابت في شعر الغزوات من المقدمات الأخرى كوصف الظعن والرحلة،ومقدمة الشيب والشباب،ومقدمة الفروسية وغيرها...

الهـــوامـــــش:

[1] - حسّان بن ثابت:? - 54 هـ / ? - 673 م، حسان بن ثابت بن المنذر الخزرجي الأنصاري، أبو الوليد.شاعر النبي وأحد المخضرمين الذين أدركوا الجاهلية والإسلام، عاش ستين سنة في الجاهلية ومثلها في الإسلام. وكان من سكان المدينة.واشتهرت مدائحه في الغسانيين وملوك الحيرة قبل الإسلام، وعمي قبل وفاته.لم يشهد مع النبي مشهداً لعلة أصابته.توفي في المدينة.

قال أبو عبيدة: فضل حسان الشعراء بثلاثة:كان شاعر الأنصار في الجاهلية وشاعر النبي في النبوة وشاعر اليمانيين في الإسلام.

تنظر ترجمته بمزيد من التفصيل في:الإصابة للعسقلاني،والاستيعاب لابن عبد البر،والأغاني للأصفهاني،وسير أعلام النبلاء للذهبي،وطبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي،والشعر والشعراء لابن قتيبة،وتراجم الموسوعة الشعرية،وأسد الغابة لابن الأثير.

[2] - ابن منظور لسان العرب،تحقيق عامر أحمد حيدر وعبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2003 م ، مادة "ق د م"

[3] - المعجم الوسيط :تحقيق إبراهيم مصطفى ، أحمد الزيات ، حامد عبد القادر و محمد النجار

دار الدعوة للنشر و التوزيع، د ت، مادة :"ق د م"

[4] - ابن قتيبة:الشعر والشعراء،تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث للنشر والتوزيع،القاهرة،الطبعة الثانية،1998،1/74-75

[5] - المصدر نفسه،1/75-76

[6]- أبوحازم القرطاجني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية ، تونس،1966م، ص309- 310

[7] - ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر،تحقيق عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية ،بيروت ،الطبعة الأولى،1982م،ص126

[8] - ابن الأثير:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تحقيق محيي الدين عبد الحميد،المكتبة العصرية للنشر والتوزيع ،بيروت،1995م ،224/2

[9] - يحيي الجبوري:الشعر الجاهلي،خصائصه وفنونه،منشورات جامعة قار يونس،ليبيا، الطبعة السادسة،1993، ص147

[10] - ابن رشيق::العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،2004م،205/1

[11] - ابن هشام:سيرة النبي تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،مصر،1973م، 126/3-132

- السهيلي: الروض الأنف في تفسير السيرة النبوية لابن هشام ، تحقيق مجدي بن منصور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، د ت،ص 343 - 346

- ابن كثير:البداية والنهاية تحقيق علي محمد معوض وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط1، د ت 63/4-64

- عبد السلام محمد هارون:تهذيب سيرة ابن هشام، مكتبة المصطفى الإلكترونية،ص 486-488

- القصيدة غير مذكورة في شرح الديوان للبرقوقي

[12]- شجو من شجاه الهم شجوا،إذا أحزنه، والنوائح:جمع نائحة،وهي الباكية

[13] الوقر:الحمل الثقيل،والملحات:الثابتات التي لا تبرح مكانها،و الدوالح:جمع دالحة وهي التي تحمل الأثقال

[14]- المعولات:البواكي،والخامشات:الخادشات،وحرات:حرائر،وصحائح:صحيحة

[15] الأنصاب:حجارة كانوا يذبحون عندها ويطلونها بالدم

[16]- المسائح:جمع مسيحة وهي ذوائب الشعر أ و ما لم يُمشط من الشعر بدهن

[17]- شُمُس:نوافر ويقال للواحدة شموس،والروامح:التي ترمح بأ رجلها، أي تدفع عن نفسها بها. في"الروض الأنف"للسهيلي:رواسح

[18] - ابن هشام:سيرة النبي ρ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 223/3- 226

- الواقدي:المغازي ،تحقيق مارسدن جونس،عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع ،الرياض،الطبعة الثالثة 1984م ،1 /390-391

- السهيلي:الروض الأنف 412/3-413

- ابن كثير:البداية والنهاية 96/4-97
- عبد السلام هارون:تهذيب سيرة ابن هشام،ص 519
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص349-351

[19]- الفلجات:الأودية،واحدها فلج،والمخاض:النوق الحوامل، والأوارك:جمع آركة،وهي التي رعت الأراك

[20]- الغَور:المنخفض من الأرض،وعالج:اسم مكان فيه رمل كثير

[21] - الرَّسّ:البئر،وفي التنزيل: (كذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَأَصْحَابُ الرَّسِّ...) سورة ق،الآية 12 وقوله:"النزوع"يروى"النزيع"وهما بمعنى واحد،ومعناه التي ينزع ماؤها بالأيدي،وذلك لأنها قريبة القعر، والأرعن:هو المضطرب،وأراد به جيشا،وسماه أرعن لكثرته،وقيل:إنما قيل للجيش أرعن على تشبيهه برعن الجبل،ورعن الجبل:لأنف العظيم،وجرَّار:الذي له أتباع كثيرة وفضول،وقوله:"عريض المبارك"أراد به أيضا وصفه بالكثرة،يريد أنه يأخذ لمبركه مساحة عظيمة،وهذا البيت أول هذه الكلمة في رواية الديوان،وترتيب القصيدة فيه يخالف ترتيبها هنا كثيرا.

[22]- الكُمَيْت:الذي لونه الكُمْتَة وهي لون بين السواد والحمرة،وأراد بذلك البعران، ولم نحمله على الخيل لأنه سيعطف عليه الخيل بعد ذلك،وجَوْزه:أراد بطنه،وخَلْقَه:أراد جسمه

[23]- " فإنك من شرالرجال"هذه رواية الديوان،وهي ظاهرة المعنى،وفي نسخ السيرة وشرحها لأبي ذر:"فإنك من غر الرجال"والغرّ:جمع أغرّ،وهو الأبيض ،وهذا ظاهره المدح ،فإن صحت الرواية فالمقصود بها التهكم والصعالك:جمع صعلوك،حفت منه الياء لإقامة الوزن،وهو الفقير الذي لا مال له،أو الذي لا عناء عنده.

[24] - ابن هشام:سيرة النبي ρ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 306/3-307
- السهيلي:الروض الأنف 478/3
- ابن كثير:البداية والنهاية 140/4
- عبد السلام محمد هارون: تهذيب سيرة ابن هشام،ص 550-551
- هذه القصيدة غير واردة في شرح الديوان

[25]- سجمت: سالت،والعَبْرة:الدمعة

[26]- ثوى:أقام، والمعرك:موضع القتال في الحرب،وذواري:جمع ذارية وهي السائلة،والوجد:الحزن الشديد
[27]- الغبراء:أراد بها القبر،واللحد:الشق الذي يلحد للميت في جانب القبر،أي يشق
[28] - ابن هشام:سيرة النبي ρ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد3/307-308
- السهيلي:الروض الأنف 3/478- 479
- ابن كثير:البداية والنهاية 4/148
- عبد السلام هارون: تهذيب سيرة ابن هشام،ص 551
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري،ص309- 310
[29]- حُمَّ:قُدِّر وهيئت أسبابه
[30]- تهافتت بنات الحشا: تساقطت، وبنات الحشا:الهموم، كبنات الصدر
[31]- الصبابة:رقة الشوق،والوجد:الحزن
[32]- بلاقع:جمع بلقع ،وهو القفر الخالي
[33] - ابن هشام:سيرة النبي ρ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 3/327-330
- السهيلي:الروض الأنف 4/8-11
- ابن كثير:البداية والنهاية 4/167-168
- ابن سيد الناس:عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير،تحقيق لجنة إحياء التراث العربي،منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت،لبنان، الطبعة الثالثة ،1982م،2/118 "اكتفى بذكر البيت الثالث من المقطوعة"
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، ص164- 166
- عبد السلام هارون:تهذيب سيرة ابن هشام 559
[34]- "لولا الذي لاقت" الضمير المستتر في هذا الفعل يعود إلى الخيل،والنسور:جمع نسر كالنواة في باطن الحافر وساية:واد بين المدينة ومكة،والتقواد:وهو مصدر على زنة التفعال ،من قاد فرسه يقود

[35]- المدجَّج:الكامل السلاح،والماجد:الشريف،وحقيقة الرجل:ما يلزمه حفظه ويجب عليه منعه ويحق حمايته والدفاع عنه،والحقيقة أيضا الرَّاية،وقوله:"للقَيْنَكُمْ"هو جواب"لولا" في البيت السابق

[36]- اللقيطة:هي أم حصن بن حذيفة،كان حذيفة قد التقطها في جوار قد أضرَّ بهن الجدب،فضمها إليه ثمَّ أعجبته فخطبها إلى أبيه فتزوجها،واللقيطة في الأصل:المنبوذة المتروكة،والمقداد:هو المقداد بن الأسود،يقال:إن سعد بن زيد الأنصاري لما سمع بيت حسَّان هذا عاتبه على أن جعل الفوارس فوارس المقداد،وكان سعد رئيس هذه السرية،فاعتل له حسان بالقافية،وهذا البيت في رواية الديوان أول القصيدة

[37] - ابن هشام:سيرة النبي ρ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 221-217/4

- السهيلي:الروض الأنف4/331-333
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص428-432
- عبد السلام هارون:تهذيب سيرة ابن هشام 707- 709

[38]- ألم:نزل

[39]- الأيسار:جمع يَسَر،وهو من يدخل في الميسر،والسَّنِم:عظيم السنام، وهو أعلى الظهر

[40]- أمر غَشَم:هو ما كان فيه أسوا الظلم

[41]- حِل القسم:يراد به المدة القصيرة .وقد ذكرالسهيلي هذا البيت على غير ما ذكر المؤلف :

وكانوا ملوكا ولم يملكو ا من الدهر يوما كحل القسم

[42] - ابن هشام:سيرة النبي تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 227/4- 229

- الواقدي:المغازي3/977-978
- السهيلي:الروض الأنف 4/342-343
- ابن كثير:البداية والنهاية 5/46-47
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص304-307
- عبد السلام هارون:تهذيب سيرة ابن هشام 712- 713

[43]- الذوائب:الأعالي،واحدتها ذؤابة،وأراد هاهنا السادة

[44]- السجية:الطبيعة و الخليقة
[45]- حسين عطوان :مقدمة القصيدة العربية"في صدر الإسلام، دار الجيل بيروت، لبنان. د ت ،ص35- 36
[46] - ابن هشام:سيرة النبي تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد3/282-285
- السهيلي: الروض الأنف 3/462-464
- ابن كثير:البداية والنهاية 4/143- 144
- ابن سيد الناس:عيون الأثر2/92-93
- عبد السلام هارون:تهذيب سيرة ابن هشام ،ص544
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسّان بن ثابت الأنصاري،ص67- 69
[47]- دارسة المقام:قد عفا محل الإقامة منها،واليباب: القفر، والمحاور: المتحدث معك
[48]- الرِّهْم: المطر،ومطلَّة: إذا جاءت بالطَّل وهو الضعيف من المطر،وفي التنزيل:(فَإِن لَمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ) سورة البقرة،الآية 265،وقد فسره أبو ذر بقوله:"ومطلة أي مشرقة"ويقول الأستاذ محيي الدين :"إن هذا تأويل بعيد" والمرباب:الثابتة،الدائمة
[49]- الحلول:الأحياء مجتمعة، وثواقب الأحساب: الحسب المُشرق المتوَقِّد،وفي التنزيل:(النَّجْمُ الثَّا قِبُ) سورة الطارق، الآية3
[50]- الخريدة من النساء: المرأة الناعمة،وهي البكر التي لم تُمسس قَطُّ،و قيل:الحيِيَّة،طويلة السكوت،الخافضة الصوت ،وكعبت الجارية:إذا نهد ثديها،فهي كاعب، وكعاب:جمع كواعب،وفي التنزيل:(وَكَوَاعِبَ أَتْراباً) سورة النَّبأ،الآية 33
[51] - ابن هشام:سيرة النبيr تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 3/132-135
- السهيلي:الروض الأنف 3/ 336-337
- ابن سيد الناس:عيون الأثر 2/47 "أورد منها الأبيات الاثني عشر الأولى"
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص385-387
- عبد السلام محمد هارون:تهذيب سيرة ابن هشام،ص 488- 489

[52]- عفا:غيَّر ودرس، ورسمها: أثرها، والصوب: المطر، والهاطل: كثير السيلان

[53] - السراديح:جمع سرداح وهو الوادي،ويقال:المكان المتسع،وأدمانه: موضع، والمدفع: حيث يندفع السيل،والروحاء: موضع، وحائل: جبل

[54]- استعجمت: لم ترد جوابا، و مرجوعة السائل: رد جوابه

[55]- النائل:العطـــاء

[56]- الشيزي:جفان من خشب الشيز،وأعصفت:اشتدت،والغبراء:الريح التي تثير الغبار،والشبم:الماء البارد ويقصد بها هنا أيام الزمهرير و الما حل من المحل وهو القحط

[57] - ابن هشام:السيرة النبوية،تحقيق طه عبد الرءوف سعد،دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، د ت،87-85/5

- السهيلي:الروض الأنف 187-184/4
- ابن كثير:البداية والنهاية 335-334/4
- ابن سيد الناس:عيون الأثر 235-234/2
- عبد السلام هارون:تهذيب سيرة ابن هشام،ص 634-633
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص57- 66

[58]- عفت:تغيرت،وذات الأصابع فالجواء:موضعان بالشام، وعذراء:موضع قريب من دمشق،وكان بهذه المواضع منازل الغساسنة و منهم الحارث بن شمر الغسّاني، كان حسّان كثيرا ما يمدحهم فيجزلون له العطاء

[59] - بنو الحسحاس بن مالك بن عدي بن النجار، ولعلّه أراد بالحسحاس الرجل الجواد الذي يطرد الجوع بكرمه،والروامس:الرياح الزافيات التي تثير التراب فترمس به الآثار،والمراد بالسماء المطر

[60]- والمروج:أراض واسعة ذات كلأ تمرج فيه الدواب وترعى،والنعم:الإبل خاصّة،وقيل:الإبل والشاء وكل راعية والمعنى الأول أنسب،أما الأنعام فهي الإبل والبقر والشاء:أي الغنم

[61] - ابن هشام:سيرة النبي تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد110-107/3

- السهيلي الروض الأنف 3 /334-335
- عبد السلام هارون:تهذيب سيرة ابن هشام ، ص481-482

- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص 313-315

[62]- ربوع:جمع ربع محلة القوم ومنزلهم ،وبلاقع جمع بلقع وهو القفر الخالي،وجميع:مجتمع مؤتلف

[63]- عفاهن:غيَّرهن و درس جدتهنَّ، والواكف: المطر المنهمر ،والدلو:برج في السماء بين الجدي و الحوت،ورجَّاف:مضطرب وهموع:كثير السيلان

[64]- رواكد:جمع راكدة و يقصد بها حجارة الاثافي،وكنوع:لاصقة بالأرض

[65] - حسين عطوان :مقدمة القصيدة العربية"في صدر الإسلام" ص40

[66] - ابن قتيبة:الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر،دار المعارف القاهرة،الطبعة الثانية،1967م،305/1

[67] - ابن هشام:سيرة النبي ρ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد442-440/3

- السهيلي:الروض الأنف 135-133/4
- ابن كثير:البداية والنهاية 261-260/4
- عبد السلام هارون:تهذيب سيرة ابن هشام،ص 612- 613
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت ، ص 235-237

[68] - تأوبني:عاودني و رجع إلي،وأعسر بمعنى شديد العسر

[69]- هيجت:أي الذكرى والعَبرة:الدمعة والسفوح:السائلة المنهمرة

[70]- شَعوب:من أسماء المنية من قولهم: لأنها تشعب بين الأحباب،إذ تفرق بينهم،وبضم الشين على أنها جمع شَعب،وخلفا:الذي يأ تي من بعدهم،ويروى:"خلقا"وهو ظاهر المعنى

[71]- ذو الجناحين:هو جعفر بن أبي طالب،وسمي بذلك حين قطعت يداه في" مؤتة:، واستشهد بها،قال النبي: "إن الله أبدله بيديه جناحين يطير بهما في الجنّة"

[72]- وزيد هو ابن حارثة بن شرحيل مولى سيدنا رسول الله ρ ومتبناه في الجاهلية،وتخطر:تختال وتتبختر

[73]- ميمون النقيبة:يريد به زيد بن حارثة، لأنه مبارك مظفر، وأزهر: أي مشرق الوجه وقيل: أبيض فيه حمرة

[74] - ابن هشام:سيرة النبي تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 4/145- 146
- السهيلي:الروض الأنف 4/275
- ابن كثير:البداية و النهاية 4/390"ورد:"ذر الهموم"، بدل:"زاد الهموم" في مستهل القصيدة
- عبد السلام هارون:تهذيب سيرة ابن هشام، ص675
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ،ص 254-256
[75]- سحا:صبا،حفلته:جمعته من المحفل،و هو مجتمع الناس،و درر:أي سائلة و في الديوان"ينحدر"
[76]- وجدا:حزنا،وشماء:اسم امرأة و في الديوان: "شعثاء"،و بهكنة:جارية خفيفة الروح،مليحة حسناء كثيرة اللحم،هيفاء:ضامرة الخصر،والخور:الضعف
[77]- النزر:القليل،و في الديوان"أمام"بدل"قدام"
[78]- بانت:فارقت ورحلت،ومتيم:ذليل مستعبد ومنها سموا" تيم اللات" أي عبدها،ومتبول:أسقمه الحب وأضناه،لم يُفْدَ:لم يخلص من الأسر،ومكبول:مقيد،و في الديوان" لم يجز".
[79] - ابن هشام:سيرة النبي ρ تحقيق محيي الدين عبد الحميد 2/382-385
- السهيلي:الروض الأنف 3/190
- ابن كثير:البداية والنهاية 3/353 - 354
- ابن سيد الناس:عيون الأثر1/347 "لم يورد سوى خمسة أبيات منها بترتيب مختلف.
- عبد السلام هارون:تهذيب سيرة ابن هشام، ص412
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص418-420
[80]- تبلّت :أصابتك بالتبل وأراد أورثتك الأسقام،والخريدة:الحسنة الناعمة،والبارد البسام: أراد به ثغرها كثير التبسم و يروى "تسقي" بدل"تشفي"
[81]- العاتق:الخمر المعتقة ،ويروى "عاتك" بالكاف:وهي الخمر القديمة أيضا،وقوله :"كدم الذبيح" أراد أنها حمراء،والمدام:اسم من أسماء الخمر.

[82]- النفج:يروى بالجيم وبالحاء،فمعناه على الأول:المرتفعة،وعلى الثاني:متسعة،والحقيبة:ما يجعله الرجل وراءه ويعني به المرأة،والبوص: الردف،ومتنضد:علا بعضه بعضا و أصله من قولك:نضدت المتاع إذا جعلت بعضه فوق بعض و البلهاء :الغافلة،وشيكة:سريعة،والأقسام: الأيمان.

[83]- قطنها:ما بين الوريكين إلى الظهر، والأجم: ممتلئ اللحم لا عظم فيه،والمداك:الحجر الذي يسحق عليه الطيب، و قوله:فضلا:أراد إذا قعدت متفضلة في ثوب واحد،شبه مآكمها في اكتنازها و ملاستها بالرخام.

[84]- خرعبة:اللينة حسنة الخلق،وأصل الخرعبة: الغصن الناعم المتثني

[85]- توزعني:تغريني و تولعني

[86]- أقسمت أنساها:لا أنساها، ولا أترك ذكرها،والضريح:شق القبر،يقول:لن أنساها إلى أن أموت

[87] - ابن هشام:سيرة النبي تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 125-121/3

- السهيلي:الروض الأنف 341-340/3
- عبد الرحمن البرقوقي:شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص436-432
- ابن سيد الناس:عيون الأثر 46/2
- عبد السلام محمد هارون:تهذيب سيرة ابن هشام ،ص 485-486

[88]- تغور:تغيب

[89]- أصاب قلبك:يروى"أضاف قلبك"ومعناه نزل به وزاره." أصاب" بدل "أضاف " و معنى أضاف: نزل وزار.

جدلية السرد والوصف
في الشعر العربي القديم
قراءة في ديوان الحماسة
لأبي تمام

الأستاذة صباح غرايبية
جامعة منتوري - قسنطينة / الجزائر

إن العلاقة الجدلية بين السرد والوصف ليست وليدة اليوم أو الأمس؛ بل تعود جذورها إلى التقليد القديم الذي نشأ في حضن التأملات الكلاسيكية حول فن الوصف1، وقد اختلف النقاد في تناولهم لعنصر الوصف:

*فمنهم من همّشه وعدّه عنصرا ذيليا، لا يأتي إلا لخدمة السّرد مثل **بروب** الذي اعتبر "الأحداث والأعمال ثوابت ضرورية في كل قصة، أمّا ما يمثل مدار الوصف من أماكن وأشياء وشخصيات فمن قبيل الزوائد"2 وهو التوجه ذاته الذي اتخذه **لوكاتش** حين رأى "أن السرد هو الأساس في القصة أما الوصف فمجرد وسيلة" 3وبالتالي أفقده جدواه ومعناه.

*ومنهم من عدّه عنصرا مقحما على السرد، أو هو عنصرٌ تابعٌ عَرَضيٌ: وهو ما أكده الناقد **روبرت ليدل** في قوله "إنّ القص التخيّلي هو رسم الشخصية من خلال الفعل، والمناظر الطبيعية في الخلفية لا تتعدى أن تكون عرضية"4 وكأنّه بذلك يفرغ الوصف من مضمونه ودلالته.

وتأتي نظرة جان ريكاردو مغايرة، إذ يعترف بوجود الوصف. ويرى أن طبيعة العلاقة القائمة بين الوصف والسرد هي "نوع من التنازع النصي...يبدأ بهجوم الوصف واحتلاله للنص، يتلوه رد فعل السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه وتأكيد مكانه في الميدان"5.

وبن هذا وذاك هناك من عدّ الوصف أكثر لزوما من السرد لأنه من الممكن أن نصف دون أن نسرد، ومن المتعذر أن نحكي دون أن نصف وكمثال على من دافع عن هذا الموقف نأخذ **هنري جيمس** الذي "عدّ كل سرد وصفا لطبائع الشخصية" 6 فالسرد عنده إذا عبّر عن طبائع الشخصية أو كشف دواخلها ومكنوناتها كان وصفا.

ويذهب **جيرار جينيت** 7 في تحديده للوصف إلى أن هذا الأخير قائم على خاصيتين:

أولاهما: خاصية التحديد الإشاري: إذ يتناول الوصف أشياء أو أشخاصا يتم تأملهم في الفضاء الخاص بهم.

ثانيهما: الخاصية المورفولوجية: حيث تهيمن الأسماء والصفات على الأفعال.

وهما المقياسان اللذان عدّهما **فيليب هامون** سطحيين وساذجين بل اقترح أن نجعلهما "نموذجين بنيويين في تفاعل مستمر، فالسردي موجود في الوصفي وكذلك العكس"8 ونوافقه الرأي والتصور ذلك أن

درجة التآلف بينهما والتمازج بلغ الحدّ الذي يشكل صعوبة في التمييز بين حدودهما تطبيقيا وعمليا (غالبا) وإن بدت الفروق بينهما واضحة على المستوى التنظيري "إذ لا تخلو النصوص القصصية من وصف، سواء بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة"9 وعليه فلا يمكن الفصل بين المقاطع الوصفية والسّرد، لارتباطهما المتماسك ببقية العناصر"10بل إننا لا نغادر الحق إن قلنا إن النصوص الناجحة هي تلك التي تغيب فيها الحدود والفواصل فيمتزج السرد بالوصف لينتجا نصّا سرديا.

وقد شكّل وصف المرأة أحد أبرز الموضوعات التي جاءت في قالب الوصف المتداخل مع السرد، ويلجأ الشاعر إلى هذا النمط من التصوير ليبرز علاقته بتلك المرأة أو عاطفته اتجاهها، ويتجلى ذلك من خلال إبرازه لنوع معين من الصفات.

فإن كان محبا لها: بدت مفاتنها وجمالها.

وإن كان لها مبغضا: بدت قبيحة في خلقها وخِلقتها.

ذلك لأن الشاعر إنما يأخذ من روحه وعاطفته وأحاسيسه ما يُلوّن به هيئات الموصوف.

أ-في وصف محاسنها وجمالها:

وردت أكثر نماذج هذا الاتجاه في باب النسيب وباب الصفات، والملاحظ أن الشعراء يسلكون طريقا واحدا قوامه:

أولا/**اندماج السرد بالوصف**: ويتجلى ذلك في تظافر الأفعال والأسماء والنعوت في الدلالة على هيئات الموصوف (المرأة) وهو أمر واضح في كل الحماسيات.

ثانيا /**التعدد**: إذ يحاول الشعراء الإلمام بأوجه جمالها ومظاهر حسنها من خلال تتبع صفاتها الجسمية على وجه الخصوص ومن ذلك:

1-بياض الوجه وسواد الشعر والعيون:

بيضاءُ آنسة الحديثِ كأنَّها   قمرٌ توسَّطَ جُنْحَ ليلٍ مبردِ11

تـأملـتها مغترةً فكأنما   رأيتُ بها من سنة البدرِ مطلعا 1

بيضاء تسحب من قيام شعرها   وتغيب فيه وهو جثل أسحم

وكـأنـهـا فيه نهار ساطعٍ   و كـأنـه ليل عليها مظلم 13

وتـرى مدامعها ترقرقُ مقلةً   سوداءَ تَرْغَبُ عن سوادِ الإثمد14

إذ يحرص الشعراء على بيان اللون ؛ بياض في البشرة وسواد في الشعر والعيون، ولعلّ ما يساهم في تجسيد هذه الصورة عقد التشبيه بين طرفين أولهما المرأة وثانيهما الليل أو القمر.

بياض الوجه..........كالقمر
سواد الشعر..........كالليل
سواد العيون.........الأثمد (الكحل)

2-امتلاء الجسم وضمور الخصر:

أَبتِ الرَّوادِفُ والثُّدِيُّ لِقُمْصِها مسَّ البطون، وأنْ تمسّ ظهورا
وإذا الرياحُ معَ العشيِّ تناوحتْ نَبَّهْنَ حَاسِدَةً، وَهِجْنَ غيورا 15
تَسَاهَمَ ثَوْباها ففي الدِّرْعِ رَأْدةٌ وفي المِرْطِ لَفَاوانِ رِدْفُهما عَبْل 16
عُقَيلِيَّةٌ أمّا مُلاثُ إزارِها فَدَعصٌ وَأمتا خَصرُها فَبَتيلُ 17

ونوضح أن صورة المرأة الجميلة التي تنبه الحاسدة وتهيّج الغيور، مشتركة عند الشعراء وهي امتلاء الجسم في غير سمنة مفرطة، وضمور الخصر، هذا الامتلاء أحيانا يجعلها تبدو كالمريضة لبطء حركتها:

ومن ذلك قول الشاعر

مريضات أوبات التهادي كأنما تخاف على أحشائها أن تقطّعا
تسيب انسياب الأيم أحصره الندى فرفع من أعطافه ما ترفعا 18

3-الحسن والجمال:

مَوسومَةٌ بالحُسنِ ذاتُ حَواسِدٍ إنَّ الحِسانَ مَظِنَّةٌ لِلحُسَّدِ 19
فَوَ اللهِ ما أدْري أَزِيدَتْ مَلاحَةً وَحُسْناً على النسْوانِ أم لَيْسَ لي عَقْلُ 20

-الصفات المعنوية: الدّعة والدلال.

ب-في وصف قبحها وسوء خلقها:

وقد وردت نماذج هذا الوصف في أبواب: الهجاء، والملح، ومذمة النساء، وفيها يعكس الشاعر بغضه لامرأة معينة، لقبحها وبشاعتها شكلا ومضمونا، ويسعى إلى بيان أوجه قبحها وتعدادها، ليجد لنفسه مبررا لهجرها أو لذمها، وقد اشتركت النماذج المتوصل إليها في جملة من النقاط لعلّ أهمها:

أولا/امتزاج السرد بالوصف

ثانيا/التعددية:

إذ يحاول الشعراء تقصي عيوبها وتتبع مساوئها وعرضها وكأنهم بذلك يحاولون نفي أي احتمال لوجد ما يقرب منها أو يحبب فيها، لأنها عندهم خِلو من أي حُسن:

تمت عبيدة إلا من محاسنها والملح منها بحيث الشمس والقمر 21

فالحسن بعيدة عن عبيدة هذه تماما كبعد الشمس عن القمر.

ويلجأ الشعراء إلى ذكر تفاصيل ذمامة هذه المرأة بالتركيز على أعضاء من جسدها:

1-قبح الوجه وذمامته:

لأسماء وجهٌ بدعةٌ من سماجةٍ ....

بدا فبدت لي شقة من جهنم فقمت ومالي بالجحيم يدان 22 لَـهَا
وَجْهُ قِرْدٍ إِذَا ازَّيَّنَتْ وَلَـوْنٌ كَبَيْضِ الْقَطَا الْأَبْرَشِ23
كـأن الـثآليلُ في وجهها إذا أسـفرت بددَ القشمش 24
ألام علـى بغضـي لما بين حية وضبع وتمساح تغشاك من يتحاكي
نعيما زال في قبح وجهها وصفحتها لما بدت سطوة الدهر
إذا سـفرت كانت لعينك سخنة وإن برقعت فالفقر في غاية الفقر25

والواضـح أن الشـعراء كـانوا يتلمسـون أي صـورة، تمكـنهم مـن التعبير عن شدة نفورهم من هذه المرأة التـي ابتلوا بها، ولـذلك ركـزوا على تشبيه وجهها بكل ما ينفر النفوس.

فهو تارة يشبه جهنم، وتارة يشبه القرد (وهو الصورة التي تبدو عليها المرأة بعد تزينها، فما بالك بما كنت عليه قبل ذلك)، بل قـرد وفـي وجهه بثور وثآليل.

وأحيانا يحتار الشاعر في وصفها، وبأي حيوان يشبهها فيجعلها مزيجا مـن متعدد فوجهها يشـبه الحيـة والتمسـاح والضـبع، فويل لـه إذا رآها مسفرة وله الويل إذا تخفت وتسترت.

2-سعة الفم وكثرة الأسنان:

لَـهَـا فَمٌ مُلْتَقَى شِدْقَيْهِ نُقْرَتُهَا كَأَنَّ مِشْفَرَهَا قَدْ طُرَّ مِنْ فِيلِ
أَسْنَانُها أُضْعِفَتْ فـي حَلْقِهَا عَدَداً مُـظاهَرات جميعاً بالرَّوَاوِيل 26
ألمـح بـوطباء في أشداقها سعة في صورة الكلب إلا أنها بشر 27

3-النحافة:

أعـوذُ بـاللّهِ من ليلٍ يقرِّبني إلى مـضـاجعةٍ كالد لكِ بالمَسَدِ
لقد لَمَسْتُ معراها فما وقعتْ مما لمسـتُ يدي إلى على وتدٍ في كُلِّ
عضوٍ لها قرنٌ تصكُّ به جَنْبَ الضجيعِ فيُضْحي واهيَ الجسدِ 28

مني الشاعر بامرأة نغصت عليه حياته، فأصبح يكرهه قدوم الليل الذي يقربه منها ويسكنه إليها، كيف لا وهي نحيفة إلى درجة أن كل عضو من جسمها يشبه قرون الحيوان التي يصك بها، ولا تقع يده منها على رطب ولا لين، وإذا كان هذا الشاعر قد شبه نحافتها بالقرون فهناك من شبهها بالعصا قائلا:

مُنِيتُ بِزِنمَّرْدَةٍ كالعَصا أَلَصَّ وأَخْبَثَ من كُنْدُشِ29

فهـي إلـى جانـب شـدة نحافتهـا التـي جعلتها تبدو كالعصـا، خبيثـة وسيئة الطباع.

4-سوء الحديث:

وإن حدثتْ كانتْ جميعَ مصائب موفرةٍ تأتي بقاصِمَةِ الظَّهْرِ
حَديثٌ كَقَلْعِ الضِّرْسِ أو نتفِ شاربِ وغنجٌ تحطمِ الأنف عيلَ بهِ صبري30

فلم يكف الشاعر أنه ابتلي بسوء مظهرها، بل زاده على ذلك سوء حديثها وقبحه الذي يقع على مسامعه أشد من مصائب الدهر مجتمعة، فقلع الضرس أو نتف شاربه أهون عنده من سماع حديثها فما بالنا به وهي تحاول التدلل عليه؟!!

5-قصر القامة واعوجاج الظهر:

حدباء وقصاء صيغت صيغة عجبا
وفي ترائبها عن صدرها زور31
قامة القُصْعُلِ الضعيفِ، وكَفٌّ
خِنْصَراها كُذَيْنِقا قَصَّار32

6-سوء الخلق:

(فهي خبيثة وطائشة...)
تُحِبُ النساءَ وتأبى الرجال
وتمشى مع الأخبَثِ الأَطْيَشِ
مُنِيتُ بِزِنمَّرْدَةٍ كالعَصا
أَلَصَّ وأَخْبَثَ من كُنْدُشِ33

ثالثا-الحرص على بيان معاناة الشاعر معها:

يحرص الشعراء على بيان حالهم ومعاناتهم في حياتهم معها فواحد قد طال ليله وبات يناجي طلوع النهار.

طال ليلي بها فبت أنادي ... يالثارات مستضاء النهار34

وآخرهم لم يجد حلا سوى أن يتمنى لو أن باستطاعتها تغيير خلقتها:

لو تأتى لك التحول حتى تجعلي خلفك اللطيف أماما
ويكون القدام ذو الخلقة الجز لة خلقاً مركّناً مستكاما
لإذاً كنت يا عبيدة خير النا س خلفاً وخيرهم قدّاما35

4-في معرض وصفهم للمرأة وسردهم لمعاناتهم معها، قد يذكر بعضهم اسم المرأة سبب عذابه: جوهر، عبيدة، أسماء... وقد يكتفي البعض بالكناية عنها وتشبيهها مباشرة بالحيوان....

وعموما يمكننا تلمس ملامح السرد والوصف وبيان تداخلهما من خلال اعتمادنا على بعض السمات الدالة على كل صنف:

السرد Narration	الوصف Description
1-يعنى بالأفعال والأحداث المتعاقبة	1-يعنى بالشخصيات والفضاءات المكانية -يهتم بهيئة الفعل أكثر من زمانه -صيغة الفعل المضارع (يفعل) أكثر شيوعا من الفعل الماضي
2-يكون عادة في جمل فعلية مادتها إيراد الأفعال لأن الأفعال تدل على الحركة والاستمرار	2-يكون غالبا في جمل اسمية مدارها إسناد الصفات إلى الموصوفات أو تراكيب نحوية خاصة كالنعت والحال...
3-السرد ضرب من التوسع العمودي	3-الوصف ضرب من التوسع الأفقي
4-السرد أكثر حيوية	4-الوصف أكثر تأملية

وعليه يمكننا القول بأن واقع النصوص يبين أن لا غنى لأحدهما عن الآخر لأن القصة
لا تكتمل إلا بالوصف والسرد.

الهوامش والإحالات

تم الاعتماد على ديوان الحماسة المنسوب لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي ،برواية منصور بن أحمد بن محمدبن الخضر الجواليقي،شرح وتعليق :أحمد حسن بسج .دار الكتب العلمية. بيروت لبنان. ط1998.1

1 -"فرّق أصحاب الخطاب البلاغي المعياري بين الوصف كوسيلة أو وحدة نصية تخدم الحبكة، والوصف كغاية في حدّ ذاته؛ وهذا الأخير من شأنه أن يعرض الوحدة الشاملة للعمل للخطر وتشوش بالتالي على جدوى العرض الوصفي" للاستزادة أنظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي؛ الفضاء – الزمن- الشخصية .المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء .المغرب .ط1 2009: ص 175.

2 - سيزا القاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنةفي ثلاثية نجيب محفوظ . دار التنوير .بيروت لبنان .ط1 .1985، ص 112 / وانظر: بنية الشكل الروائي، ص 178.

3 - هيفاء الفريج: تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية .المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء .المغرب .ط1 .2009 . ص 320.

4 - سيزا القاسم: بناء الرواية، ص 112.

5 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 78.

6 - نفسه، ص 218.

7 - جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 112وما بعدها (بتصرف).

8 - هيفاء الفريج: تقنيات الوصف، ص 318.

9 - نفسه، ص 320.

10 - الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي،عالم الكتب الحديث . الأردن .ط1 . 2010 ص 178.

11- الحماسة: 561، ديوان الحماسة :ص 265.

12- الحماسة: 498، ص 245، مغترة: أي على حين غفلة.

13- الحماسة: 497، ص 244: الجثل من الشعر والشجر الكثيف الملتف / الأسحم: الأسود.

14- الحماسة: 561، ص 266: ترقرق الدمع: يذهب الدمع ويجيء / الإثمد: حجر الكحل.

15 - الحماسة: 496، ص 244، القمص: (ج) القميص وهو درع المرأة / تناوحت: تقابلت.

16- الحماسة: 527، ص 254، تساهم: تشارك وتقاسم / الدرع: القميص / رأدة: الشابة الحسنة الثوب / لفاوان: فخذان ضخمتان / الردف: الكفل / المؤخر العبل: الضخم

17- الحماسة: 536، ص ، عقيلية: أي من عقيل / ملاث إزارها: أي ما يدار عليه الإزار؛ يعين العجز / وشبهه بالدعص أي الرمل الكيثف / البتلى: الرقيق.

18 _ الحماسة: 495، ص 244.

19 - الحماسة: 561، ص 265، موسومة: ذات وسم أي علامة.

20 - الحماسة: 527، ص 254، ملاحة: جمالا.

21- الحماسة: 882، ص 397، عبيدة: اسم امرأة.

22- الحماسة: 885، ص 399، أسماء: اسم امرأة / قوله بدا: يعني وجهها.

23- الحماسة: 893، ص 401، القطاة: طر / ثآليل: (ج) ثؤلول / سفرت: كشفت وجهها / بدد: ج بدة: قطعة متفرقة / الكشمش: عنب صغار لا عجم فيهم، وفي هذه الحماسة أيضا (وصف للفخذين والساقين...).

24/ أنظر الحماسة: 869 (القبح)، 876 (القبح).

25- الحماسة: 888، ص ص 399-400، وفي بيت آخر يشبهها بالضربات، وبالمرض والعلة (البيت 03).

26- الحماسة: 886، ص 399، النقرة: مكان في القفا / الرواويل: أسنان زوائد تكون خلف الأسنان.

27- الحماسة: 881، ص 397، الوطباء: عظيمة الثديين.

28- الحماسة: 845، ص 385، الدلك: المرس والدعك / المسد: الحبل / الوتد: ما برز في أرض من خشب وشبهها لهزالها بالوتد.

29- الحماسة: 893، ص 401، زنمردة: معرب بمعنى الصغيرة الجسم / الكندش: العقعق.

30 -الحماسة: 888، ص 400، قاصمة الظهر: الداهية / قصم: كسر / عيل صبري: أي غلب / الحطم: الكسر.

31- الحماسة: 881، ص 397، الوقصاء: قصيرة العنق / الترائب: ج التريبة وهي موضع القلادة / لزّور: الصيل، وانظر الحماسة: 886 (ب1).

32_ الحماسة: 887، ص 399، القصعل: العقرب أو ولدها / كذينقا قصار: مثنى كذينق وهو المدقة (معرّب).

33- الحماسة: 893، ص 401.

34- الحماسة: 887، ص 399.

35 -الحماسة:92 8 ، ص 401، أراد بالخلف العجيزة وهي قليلة اللحم / الجبلة: الغليظة / المركن: الذي له أركان / المستكام: من الكوم وهو الجماع.

الصورة الفنية في شعر جرير

الدكتورعبد الرحمن محمد الهويدي

جامعة آل البيت/المفرق- الأردن

مفهوم الصورة

لا يمكن تحديد مفهوم الصورة الفنية لدى شاعر ما، إلا بتحديد ذلك المفهوم تحديداً عاماً، ولا بّد للباحث من الحديث عن دلالات الصورة الفنية في المعاجم القديمة والحديثة.

أما في المعاجم القديمة، فلا نجد فيها ما يشير إلى الخيال، ففي كتاب العين: الصورة هو الميل، [1] وفي معجم تهذيب اللغة: صرت إلى الشيء وأصرته إذا أملته إليك [2] أما في لسان العرب فإن الصورة هي الشكل [3]، وفي المصباح المنير فإن الصورة تعني "التمثال"، وقد تطلق الصورة ويراد بها الصفة، كقولهم صورة الأمر أي صفته. [4]

أما في المعاجم الحديثة، فإننا نجد أن مفهوم الصورة الفنية متشعب ومتنوع؛ فقد أورد صاحب معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب عدة أنواع للصورة منها: الصورة المتخيلة، الذهنية والصورة الرمزية والصورة الكاريكاتيرية والصورة اللفظية وصورة التراكيب.[5]

ولقد اقترن مفهوم الصورة بالشكل في كثير من المعاجم. [6]

أما المفهوم الاصطلاحي فإننا إذا أردنا الحديث عن الصورة بالمفهوم البلاغي فإن هناك عدة نماذج من الصور منها: التشبيه، الاستعارة، التورية، ويقترح أحد النقاد تعريفاً للصورة الفنية بالمعنى الأسلوبي بأنها: تجسيد لعلاقة لغوية بين شيئين. [7]

إن الصورة البلاغية ليست هي المقصودة بمصطلح الصورة، فالصورة الفنية بالمعنى الحديث قد تخلو من المجاز، أي أن العبارات تكون حقيقية الاستعمال، ومع ذلك تكون دالة على خيال خصب. [8]

ولكن هل يعني ذلك أن التشبيه والاستعارة والأشكال البلاغية الأخرى هي خارج حدود الصورة الفنية؟ إن عبد القادر الرباعي يرى أن الصورة الفنية لا تلغي التشبيه ولا تمحو الاستعارة، بل تقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئي بكل منهما، ويضيف أننا في حاجة إلى مصطلح يمحو الآثار السلبية التي ولدتها الأشكال البلاغية في نفوسنا، ويعدّ أن أفضل مصطلح يرشح لذلك هو مصطلح الصورة، وهذا المصطلح يستوعب الأشكال المجازية في بلاغتنا العربية، وقد يمتد ليشمل الوصف المباشر للأشياء والصور التجريبية. [9] ويرى أن شعرنا القديم قد امتلأ بالصور الفنية [10]، بحيث إذا حررنا الصورة الفنية من القيود التي ترسف فيها تحت مظلة التشبيه والاستعارة، فإن أي معطي من خارج نطاق الشعر يكون قابلاً لأن يصبح شعرياً، لكن شريطة أن يرتبط ذلك بالعواطف، لأنها ستبقى حينذاك بعيدة عن التأثير فينا، لأن

الصورة عندما تكون برهانية أو عقلانية تكون أقرب إلى التجريد، وهي بذلك تبتعد عن طبيعة الشعر. (11)

أما الجانب الحسي فهو أساس في الصور، والفن في الحقيقة هو التكافؤ بين العاطفة التي في داخل الفنان، وبين الصور التي يُخرج بها هذه العاطفة. (12) فالصورة الفنية لا تنجح مهمتها في القصيدة إلا إذا كانت بمنزلة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية الأخرى لا أن تتناثر في القصيدة وتتبعثر، أو أن يلتصق بعض هذه الصور ببعضها التصاقاً مفتعلاً (13) وها عزرا بوند لا يعرّف الصورة على أنها تمثيل مرسوم، بل هي تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن. (14)

فالصورة الفنية هي وسيلة الشاعر لإخراج ما في قلبه وعقله وإيصاله إلى غيره، فلا تعتمد على البيان أو الزخرفة، ولا تتكئ على البلاغة، فالصورة الفنية قد تكون جميلة، من دون أن يكون الجمال هدفاً يبحث عنه مبدع الصورة، وفي هذه الحال نقول مع مورو: إن العبارات الجامدة قد تصير أدبية بشرط أن يخلق منها الكاتب استخداماً إرادياً بهدف توليد أثر محدّد. (15)

إن الصورة الفنية ركن أساسي ملازم للشعر الأصيل، وهي تتلازم مع الشعر على صعيد الشكل وتتلازم معه على صعيد المضمون، وبعبارة أخرى فإن الدراسة تؤيد من يقول: إن الصورة الفنية ليست طريقة تعبير، بل إنها طريقة تفكير وسيلتها للتعبير بالكلمات، بل إن الصورة الآن هي القصيدة أو النص شكلاً ومضموناً معاً. (16)

تطور مفهوم الصورة عند النقاد العرب

لقد وعى النقاد القدامى مفهوم الصورة، فأشاروا إليه، ولعل حديث الجاحظ عن الشعر بأنه "ضرب من النسيج وجنس من التصوير" (17) وفي حديث قدامة بن جعفر عن صناعة الشعر ما يشير إلى ذلك: والمعاني للشعر منزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة (18).

فالألفاظ والمعاني ليس لها دلالات في ذاتها، بل دلالاتها تأتي من النسق، أو ما أسماه عبد القاهر الجرجاني "النظم" فاللفظة ليست حسنة ولا قبيحة في ذ اتها، ويضرب الجرجاني مثالاً على ذلك من خلال حديثه عن الآية الكريمة: {واشتعل الرأس شيباً} (19)، فكلمة اشتعل لم توجب لها الفصاحة وحدها، ولكن موصولاً بها الرأس معّرفاً بالألف واللام، مقروناً إليهما الشيب منكراً منصوباً.

فالجرجاني يوضح فهمه للصورة الفنية على أساس أنها الشكل والمعرض الذي تعرض من خلاله المعاني الذاتية المجردة، والتجربة الشعورية الوجدانية، فيقول: واعلم أن قولنا الصورة الفنية إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة الفنية، فالذي نراه في صورة أحد الأشياء لا تكون في صورة الآخر. [20]

إن الحديث عن السياق التركيبي للكلمات لم يكن حديث الجرجاني وحده، بل تابعة القرطاجني، وربما اقترب هذا الناقد أكثر من مفهوم الصورة عندما تحدث عن الصورة القبيحة التي تلتذّ بها النفوس فيكون موقعها من النفوس مستلاذّاً لا لأنها حسنة في نفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها مقايستها به. [21]

وذكر حازم القرطاجني أن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن أشياء الوجود، وقد تحدث لنا القرطاجني عن طريقة تشكّل الصورة الفنية في ذهن الشاعر، عندما رأى أن كل شيء له وجود خارج الذهن، وعندما يدركه الشاعر تحصل له صورة مطابقة في ذهنه، وعندما يريد الشاعر أن يعبّر عن هذه الصورة الذهنية، فإنه يقيم اللفظ الذي يستطيع أن يعبّر به ويوصل ما يريد إلى أفهام السامعين. [22]

فمفهوم الصورة الفنية ليس جديداً على النقد العربي، ولسنا نزعم هنا أن مصطلح الصورة الفنية مخترع عربي قديم، فهو بلا شك وافد غربي نُقل عن الأوروبيين، ويرى نعيم اليافي أنه ينبغي علينا أن نبعد عن أذهاننا أي إشارة لأي معجم عربي قديم فيما يتعلق بالصورة الفنية، لأن تلك الصورة في رأيه "وحدة تركيبية يلتمسها الشاعر في كل مكان، ويخلقها بجميع حواسه، وبكل قواه الذهنية والشعورية" [23]

وإذا كانت الصورة وحدة تركيبية، فإن التشبيه والاستعارة هما نمطان من الصور يختلف كل واحد منهما عن الآخر بالقيم الفنية التي يبتدعها كل من التشبيه والاستعارة، وهما يعتمدان على مرتكزات حضارية، فالشاعر القديم لا يشبه المرأة بالغزال لوجود شبه حقيقي أو متوهّم، ولكن لأن هناك أعرافاً مترسخة في ثقافته تقوده إلى ذلك، هذه الأعراف تتحوّل إلى تقاليد شعرية فتحقق ترابط الأعمال الفنية التي تصنع التراث [24]، وإذا كان التشبيه وسيلة مهمة من وسائل تشكيل الصورة [25] فإن نقدنا القديم ربط شاعرية القدماء بالقدرة على إبداع الصورة التشبيهية، والتفت بعضهم إلى البعد النفسي للتشبيه، فهذا ابن رشيق يتحدث عن قوم استبشعوا قول الشاعر يصف روضة:

كأن شقائق النعمان فيه ثيابٌ قد رُوّين من الدماء.

فهذا وأن كان تشبيهاً مصيباً، فإن فيه بشاعة ذكر الدماء، ولو قال: من العصفر مثلاً، أو ما شاكله لكان أوقع في النفس وأقرب إلى الأنس". [26]

فالتشبيه وسيلة من وسائل تصوير الانفعال، وهو الذي يحقق الانتقال بالخيال من واقع قريب مألوف، إلى واقع بعيد، وهو يستثير طاقات المبدعين من الناس، فيجعلهم يعبّرون عن تجارتهم بصور بلاغية موحية. [27]

وترى الدراسة أن نقدنا القديم كان على وعي بمفهوم الصورة الفنية ولا سيما الصورة البلاغية التي تمثلت بالتشبيه والاستعارة.

عوامل تشكّل الصورة الفنية عند جرير

ليس من السهل تحديد أصل الصورة الفنية، أو طريقة تشكّلها، لأنّ الصورة الفنية ليست على سوّية واحدة، فمن الصور ما تكون وليدة الطبع، وقد تكون وليدة العقل، فهي تنبت في اللاوعي، والشاعر حين يستخدم الكلمات الحية لا يقصد بها حشد صور محسوسة بل يريد بها تمثيل تصور ذهني معين. [28] ويرى عز الدين إسماعيل أنه ينبغي التفريق بين التفكير الحسي والرؤية البصرية، وإذا كانت الرؤية هي ضرب من الحس، فإن التفكير الحسي هو أكثر ايغالاً في صميم الأشياء. [29]

إن الخيال هو الذي يصنع الصور الفنية، أو هو الذي يستدعي الصور المتشابهة أو المتنافرة، ويجعلها داخل نسق متّحد [30]، والخيال هو الذي يجعل الشاعر ملتحماً بالأشياء والموضوعات.

إن خيال الفنان يستقي الصور من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، ولكن هناك فرقاً بين الصورة الفنية التي يتلقاها الإدراك عن العالم الحسي، والصورة الفنية التي يخلقها الخيال، وهي المقصودة في العمل الفني. [31]

إن الطبيعة التي يستقي منها الفنان عناصره هي غير حاضرة، والصورة التي يرسمها الفنان لها أصل في الواقع أو في الضيعة، ولكنها متخيلة في مجموعها [32]، ودائماً تكون الصورة الفنية غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، فالصورة الفنية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، والفنان يعبث في صورة بالطبيعة وبأشياء الواقع. [33]

ويرى بعض النقاد أن الصورة الفنية من منجزات الذاكرة، وكذلك الخيال، فنحن لا نتخيّل شيئاً لا نعرفه، فالصورة الفنية هي

مجموعة حقائق مُعاشة نفسياً، وقد لا تكون هذه الحقائق في زمن خلق الصورة بل قد تسبقه بتاريخ بعيد، إن عالم الصورة الفنية مدهش، وهذه الصورة يخلقها اللاشعور وهي تقترب من الواقع، وقد ترحل بعيداً في عالم معتم هو عالم الشاعر، الذي يرسم لنا الكون ويحدد أبعاده ويجمع الأشياء المتنافرة في وحدة متآلفة. (34)

ولعل البحث عن منابع الصورة الفنية يسهل علينا معرفة الطريقة التي ينتج بها الشاعر صوره، فتلك الصور تستند إلى مخزون ثقافي ومعرفي يختزنه عقل الشاعر، وليس من الأمر اليسير تحديد مرجعية الصورة الفنية عند شاعر ما، فهي لا تتموضع بمفردها بل إنها ترد في سياق النص، والنص الأدبي شبكة ممتدة لها جذورها التي تتغذى من نصوص أخرى، وقد تمتد هذه الشبكة وتتعالق مع نصوص غير أدبية كالنص الديني، والعامل البيئي، والأثر التاريخي.

أولاً: العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية

تتميز شخصية جرير بالحساسية الشديدة، فهو يستجيب لأدنى مؤثر خارجي، ولقد رأى أحد الباحثين أن الحمّية – الهيجان في علم النفس – منبع شعر جرير، فهو عندما يهتاج يزجّ في شعره ألفاظاً لا يتلّفظ بها الرعاع. (35) والهيجان أو العُصاب هو شكل من سوء التكيّف، وهو اضطراب في السلوك يظهر عند الشخص من غير أن يجعله عاجزاً عن الإنتاج، (36)

ولا يفهم من هذا الكلام أن الشاعر مريض نفسياً، وإن كان بعض شعره يمكن أن يفسّر على أساس العُصاب والحساسية الشديدة، فإننا نجد أن هناك صورتين متباينتين لهذا الرجل، فبينما نجد جريراً ثائراً مهتاجاً وهو يخاطب الفرزدق: (37)

حُوق الحمار أبوك، فأعلم علمه ... ونفاك صعصعة الدعيُّ المسبّع
وزعمت أمكم حصاناً حـــرّة ... كذباً، قفيـــرة أمكـم والقـويـع

ترتسم لدينا صورة أخرى عن إنسان وادع مطمئن في مثل قوله: (38)

أَطربتَ أن هتف الحمامُ وربّما ... أبكاك، بعد هـواك، شجوُ حام
فاصطاد قلبك من وراء حجابـــه ... مَنْ لا يُرى لسنين غير لمـــام

فجرير عاش ثنائيات ضدية في حياته، وقد انعكست هذه الثنائية على فكره، وهذه الثنائيات متنوعة، فهو من أجمل الشعراء تشبيباً وهو من أشدّهم هجاء، والأول يقتضي اللين واللطف، والثاني يستلزم سلاطة اللسان، كان عفيفاً لا يشبّب إلا بامرأة يملكها (39)

ومع عفته فشعره مملوء بالكلام الفاحش، يقول: (40)

فإني لذو حلم وأني للين وإني لأحمي بالشكاسة ليني

كان جرير شجاعاً: (41)

نُعَدُّ لأيام نُعِدُّ لمثلها فوارس قيس دراعين وحُسَّرا

كان جرير ينتمي لأسرة فقيرة، لذا عيّره الفرزدق بأبيه: (42)

أرى الليل يجلوه النهار ولا أرى عظام المخازي عن عطية تنجلي

لك الويلُ لا تقبلْ عطيةَ إنه أبوك، ولكن غيره فتبدّلَ

ثانياً: العوامل الدينية والبيئة والتاريخية

كان جرير متفتحاً على النص الديني، وعلى العامل البيئي، وعلى الأثر التاريخي، وقد أسهمت هذه المؤثرات في خلق صوره الفنية.

- ***النص الديني***: نهل جرير من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ولقد تأثر بالنص الديني من الناحية الأسلوبية، كما ظهر أثره من الناحية الدلالية.
- ***التأثر الأسلوبي***: يتأثر جرير بالنص القرآني في شعره: (43)

هم قتلوا الزبير فلم تنكر وعزّا رهط جعثن في الخطاب

فهو يشير في الشطر الثاني إلى قصة الخصمين اللذين اختصما عند نبي الله داود (44)

وها هو يهجو الراعي النميري (-90هـ) بقصيدته المشهورة "الدامغة" فيشبه نفسه وعشيرته بالبحر الذي يغرق الراعي وعشيرته كما أغرق البحر قوم نوح، (45)

تنحَ فإن بحري خندفيّ ترى في موج جريته عُبابا

بموج كالجبال فإن ترمه تغرق ثم ترم بك الجنابا

ويعدّ جرير بني تغلب في أنهم لا يبلغون حوض المكارم: (46)

خابت بنو تغلب إذ ضلّ فارِطُهم حوضَ المكارم إن المجد مُبتدر

فهو يتأثر أسلوبياً بحديث النبي (ص) الذي يقول فيه: أنا فرط أمتي على الحوض. (47)

التأثر الدلالي:

سادت الحضارة الإسلامية زمن جرير، فلا غرابة أن ينهل الشاعر من ثقافة الإسلام، فها هو يمدح عبد العزيز بن مروان: (48)

فلا هو من الدنيا مضيع نصيبه   ولا عرضُ الدنيا عن الدين شاغلُه

والشاعر هنا يتأثر بالآية الكريمة:{وابتغ فيما أتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا...} (49)

ويمدح بني مروان فيقول: (50)

أتمّ الله نعمتَه عليكم   وزاد الله مُلككم تماما

فهو يشير إلى قوله تعالى:{اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي...} (51)

وها هو يهجو سراقة البارقي (-79هـ) مع قومه، فيظهره مُغتراً برأيه ضالاً عن السواء، فيقول: (52)

يا آل بارق لو تقـــدَّمَ ناصحٌ   للبارقي، فإنـه مغـرور

كالسامريّ غداةَ ضلّ بقومه   والعجل يعكف حوله ويخور

فهو يشبهه بالسامري الذي ورد ذكره في القرآن في سورة طهِ الآيات (83-93) حيث أضلّ قومه وحوّلهم عن عبادة الله إلى عبادة العجل.

وينتقل جرير ليهجو قبيلة تغلب، فيرسم صورة بشعة لنسائهم، وقد خلت تلك الصورة من مقومات الجمال التي يتباهي بها الناس، يقول: (53)

نسوان تغلب لا حلم ولا حسب   ولا جمال ولا دين ولا خفر

وتخبرنا السنة الشريفة أن الشياطين عندما يذهبون في السماء لاستراق السمع فإنها تُرمى بنار ونحاس فتحترق، ولجرير مع شياطين الهجاء من الشعراء الشأن نفسه ، يقول (54)

دَعوا الناس إني سوف تنهى مخالتي   شياطين يُرمى بالنحاس رجيمها

العامل البيئي:

التفت جرير إلى البيئة من حوله، وتأثر بها، فهو شاعر ألِفَ البادية، وعاش فيها، لذا فإن أثرها واضح في شعره، فنراه يذكر السراب، ويتحدث عن الضياع في مجاهل الصحراء، ويرسم الناقة بكل جزيئاتها، مستعيناً بالألفاظ الدالة الموحية على تلك البيئة: (55)

إذا قلتُ: قد كلَّ المطيّ تحاملتْ علىالجهد عيدّياتهن
الشرامحبأعراف مَوْماة كأن سرابها على حدب البيد الضحاضح
قطعن بنا عرض السمــاوة هـزّة كما هزّ أمراساً بلينة ماتح

فالسراب الذي يتراءى لنا يوحي بالبعد الصحراوي لهذه الصورة، فجرير التحم بالبادية، وصف مظاهرها بأمانة لأنها صورة تعيش في مخيلته.

ومن عوامل البيئة التي برزت في صور جرير الناقة، فهي رفيقة دربه، بل إن معاناة الشاعر وناقته واحدة، بل تراه ينسى معاناته أحياناً ويلتفت إلى ناقته، فهي تذرف الدموع من عيون غائرة في مشهد إنساني رائع، يقول [56]

ضَرَحْنَ حصى المعزاء حتى عيونها مُهجَّجةٌ أبصارهن وذُرَّفُ

ويرسم لنا جرير صورة أخرى لناقته وقد أعياها العطش، وليس هنا إلا ماء الآبار الآسن، حتى لقد رفضت الناقة أن تشرب منه، [57]

وخوصٍ قد قرنتُ بهن خوصاً تجافى الغيث عنها والخضور
كأن جمامها لما استجمت عنايا مجرب فيهن قيــر
فخضخضتُ النطاف ليعملات نواشطَ حين يستغطي البرير
فسافت ثمّ أدركها نجـــاء على البصرات يقصِدُ أو يحور
كأن زهاءهن موليـات بذي الحومانتين، قطا يطير

فهو يشرك ناقته بالإباء ورفض الضيم، وكأنه يسقط ما في نفسيته الأبية المتمردة على ناقته.

عاش جرير أميناً لبيئته البدوية، وقد فتح عينيه على مظاهر تلك البيئة، رسمها بدقة، فالإبل التي يسافر عليها مع أصحابه أصبحت هزيلة، وكأنها أعواد الشجر التي جرّدها الثلج من أوراقها، ويصف سيرهم في الليل، وما أصاب تلك الإبل من تعب وضنى، فهي لا تحتاج إلى عقال تربط به لأن السفر أنهكها فلا تتحرك، يقول: [58]

كأن المنعلات وهنّ حُدّبٌ عَصِيِ الضّال يخبطه الجليدُ
وقد لحق التماثل بعد بُدْن وقد أفنى عرائكها الوخـود
نقيم لها النـار إذا ولجـا ونسري والقطا خرد هجود
وكم كلفت دونك من سهوب تَكِلُّ به المواشكة الوخـود
إذا بلغوا المنازل لم تقيد وفي طول الكلال لها قيـود

وقد يرد حديثه عن الناقة مع سياقات أخرى، فهو صديق لليل، فإذا ما استضافته الهموم أكرمها، ولكن كيف ، إكرامه لها؟ إن ذلك يكون بالرحلة: [59]

إذا استضافتني الهمومُ قريتها زِماعي وليل الذاملات الهوابعِ

حراجيج يُعْلفْن الذميل كأنها معاطف نبعٍ أو حنيُّ الشراجعِ

إن العوامل البيئية التي وردت في شعر جرير كثيرة، وكلها عوامل تسهم في تشكيل صورة بيئية رائعة تتناغم مع نفسيته المنسجمة مع هذه العناصر.

الأثر التاريخي:

اطّلع جرير على التاريخ، وحفظ أيام العرب، فتحدث عنها، وأبرز فضائلهم، وقد أسعفته ذاكرة فريدة، فذكر حروب قبيلته مع غيرها من القبائل، مبرزاً فضائل قومه، وفضلائهم، ووظّف الحكمة والأمثال المتداولة في قصائدهم التي أبدعها، فها هي غرائب شعره وفرائد معانيه تصيب الفرزدق فلا يقوى على ردّها، كما يسبق السيف العذل، [60]

وماً بك ردّ للأوابد بعدما سَبَقْن كسبق السيف ما قال عاذله

واستلهم جرير من التراث العربي طائفة من الأمثال التي ما زالت متداولة حتى يومنا هذا: [61]

ألا بكرت سلمى فجدّ بكورها وشق العصا بعد اجتماع أميرها

فهو يشير هنا إلى تفرق شمله عن صاحبته سلمى.

ومن الملاحظ أن تأثر جرير بالعوامل الخارجية لم يأخذ بعداً متشابها، فمنها النص الديني، ومنها العامل البيئي ومنها الأثر التاريخي، وقد استقلت عن أصولها واكتسبت استقلالية الانتماء إلى النص الجديد، فشق عصا الطاعة مثلاً يستخدم للدلالة على المعارضة أو الخروج عن الطاعة، لكن الشاعر استخدم هذا المثل في سياق جديد، ووظّفه توظيفاً آخر، حين استخدمه للدلالة على فراق المحبوبة التي هجرت أرضها، ولم يعد هناك أمل للقاء.

التأثر بالشعراء:

تأثر جرير بالشعراء السابقين، كما قد تأثر بمعاصريه، مما أضاف مؤثرات جديدة لصورته الفنية، فالنص حيّ متطور، ومفتوح على نصوص ماضية ونصوص آتية. [62]

أثر الشعراء السابقين في صور جرير

أطلع جرير على تجارب سابقيه، فأستلهمت مخيلته تلك التجارب، فوظف معطياتها توظيفاً جديداًً، يقول: [63]

أمن عهد ذي عهدٍ تفيض مدامعي   كأن قذى العينين من حب فلفل

فالصورة هنا تشير إلى فجيعة الفراق، بحيث تجَلت آثاره على ملامح الشاعر، وأصبحت عيونه تفيض بالدموع التي تشبه حب الفلفل، ولعل الشاعر هنا يقارب صورة فنية سبقه إليها امرؤ القيس في قوله: (64)

ترى بعَر الآرامِ في عَرصاتها   وقيعانها كأنه حَبُّ فُلفُل

وجرير هنا أفاد من النص السابق ولكنه أضاف إليه عناصر إنسانية رائعة، فامرؤ القيس صورته مستمدة في شقيها بعر الآرام وحب الفلفل من الطبيعة، أما صورة جرير فقد أضاف إليها عنصراً إنسانياً فحب الفلفل يشبه قذى العينين، وحب الفلفل يسيل الدموع والدموع رمز إنساني، عن معاناة وتعب.

وقد يصور جرير آثار الأحبة التي درست فيشبهها ببقايا الوشم في ظاهر اليد، يقول: (65)

أرجعت من عَرْقان ربع كأنه   بقية وشم في متون الأشاجع

فهو متأثر ببيت طرفة: (66)

لخولة أطلال ببرقة تهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وها هو يتأثر بعمرو بن كلثوم في قوله: (67)

ألا لا يجهلن أحد علينا   فنجهل فوق جهل الجاهلينا

ويقول جرير: (68)

إنا تزيد على الحلوم حلومنا   فضلاً ونجهل فوق جهل الجاهل

ومعنى جرير أكمل وأتمّ، فعمرو لم يتحدث إلا عن الجهل والضلال أما جرير فهو حليم بين الحلماء بل يتفوق عليهم، جاهل بين الجهلاء بل يزيد عليهم.

ولا يفوته أن يأخذ من معاني زهير بن أبي سلمى، يقول زهير: (69)

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب   تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

يقول جرير: (70)

ألم تر أني لا تُبل رميتي   فمن أرمِ لا تخطئ مقاتله نبلي

تأثره بالشعراء المعاصرين له:

إذا كان النص الشعري حياً ومتحركاً، وهو متغيّر ومفتوح على نصوص ماضية كما سبق معنا، فإن ذلك يشجعنا على أن نبحث عن تأثر صور جرير مع نصوص أخرى معاصرة له، فها هو متشابه في واحد من أبياته التي يقول فيها: (71)

بأهلي أهل الدار إذ يسكنونها   وجادك من دار ربيع وصيف

يتأثر بقول الصمّة القشيري أو يؤثر فيه [72]

بنفسي تلك الأرض ما أطيب الربا   وما أطيب المصطاف والمتربعا

وهنا لا بد أن نشير إلى النقائض التي كانت بينه وبين الفرزدق والأخطل، فهو لا شك يكون قد تأثر بتلك المعاني التي كان يحسن تمثّلها وهضمها وإلا لما استطاع أن ينقذها [73]

صورة جرير الفنية من حيث الشكل

اللغة هي أداة التواصل بين الشاعر والمتلقي، والشعراء هم الذين يعيدون للغة حيويتها [74]

إن اللغة التي يستند إليها الشاعر هي اللغة نفسها التي يتكلمها الناس، ومع ذلك فإنه يثور على قوانين اللغة العامة، فالأدب هو نوع من الكتابة التي تمثل عنفاً بحق الكلام الاعتيادي [75] لذلك فإن توظيف الألفاظ توظيفاً شعرياً يحوّلها إلى لغة أدبية، فالعلاقة بين الصوت والمعنى تكون مسألة اتفاقية، هذا في اللغة العادية، أما في لغة الشعر فإن مستويات الصوت والمعنى تتفاعل في شكل نظام صوتي، [76] فالنص الأدبي ينظم المفردات حسب جماليتها، ويفرض منطقه الخاص، وبذلك تهجر المعاني حدودها الصارمة، وتتداخل بعضها في بعض ويصبح لها دلالات جديدة [77]، فاللغة الساذجة الباردة لا تصنع شعراً، وإنما تصنعه اللغة المليئة بالمنعطفات والتموجات الإبداعية [78].

أولاً: اللغة الشعرية

عندما يتساءل الباحث عن لغة جرير، هل استخدم اللغة اليومية؟ أو أوغل في عالمه الشعري بعيداً عن مجتمعه وواقعه؟ فإن أول ما يصادفنا هي تلك الثروة اللفظية الواسعة، فقد يلاحظ الدارس قدرة الشاعر على تكرار المعنى الواحد في قوالب لفظية مختلفة، وفي هذا دلالة على امتلاك الشاعر ناصية اللغة، فلو أخذنا الهجاء لدى جرير، ولا سيما هجاء الفرزدق لوجدنا أنه كُتبت فيه المجلدات مع أنه يدور حول أربعة معانٍ لا يكاد يتجاوزها، وهي غدر قوم الفرزدق بالزبير بن العوام، ومهنه والد الفرزدق، وسيرة جدته وأخته جعثن ، وطرده من المدينة لقلة ورعه [79]، يقول: [80]

أتنسون الزبير قتيل سعد   وجعثن إذ تُصرّف كُلَّ حال

ويقول: [81]

نفاك الأعز ابن عبد العزيز   بحقك تُنفى عن المسجد

تقول نوارُ فضحتَ القيون   فليت الفرزدق لم يُلـــــد

إن لغة جرير تكاد تتحرر من قيود المعجم، أليس هو الذي يغرف من بحر، حتى لتكاد تكون لغته هي المتداول اليومي بين الناس، يقول: [82]

يا أم ناجية السلام عـليكم   قبل الرواح وقبل لـوم العُذَّل
وإذا غدوت فباكرتك تحية   سبقت سروح الساحجات الحُجَّل
لو كنت أعلم أن آخر عهدكم   يوم الرحيل فعلت ما لم أفعل

فالأبيات السابقة ليس فيها معانٍ جديدة، ولكن الشاعر بمقدرته اللغوية صاغها شعراً فهو قادر على استثمار إمكانات اللغة بصورة رائعة، يقول [83]

بان الخليط ولو طوّعت ما بانـا   وقطّعوا من حبال الوصل أقرانا
قد كنت في أثر الأظغان ذا طرب   مُروّعاً من حذار البين محزانـا
يا ليت ذا القلب لاقى من يعلـلـه   أو ساقياً فسقاه اليوم سلـوانا

وهكذا يسير النص بلغة مألوفة ولكنها تحدث الدهشة لدى القارئ بما تحمله من تشكيل جمالي خاص.

وإذا وصلنا حائيته التي مدح بها عبد الملك والموقف الذي كان منه عندما سمع قوله: [84]

أتصحو أم فؤادك غير صاح   عشية همّ صحبك بالرواح

فلما وصل إلى قولهِ:

ألستم خير مَنْ ركب المطايا   وأندى العالمين بطون راح

فقد اهتز عبد الملك للبيت، وقال ما يتناقله النقاد القدامي: بلى كنا ولم نزل ...

إن لغة الفن ليست حاملاً محايداً للمعنى، بل هي جزء من المعنى، [85] لقد وظف جرير اللغة واستثمر إمكاناتها، فجعل من العادي شيئاً عظيماً ومغناةً رائعة.

أنواع الصور عند جرير:

- **الصور الأدبية المختصرة**: ينطبق هذا المصطلح عن اللقطات الأدبية الموجزة ذات الدقة في الصياغة اللغوية، والدقة في المشاعر، ويوحي التعبير بالصورة المبهجة أو الانطباع الخاطف لمشهد أو شخصية أو موقف [86]، وقد استخدم جرير هذا النوع من الصور في مختلف أغراضه الشعرية، فهو الطائر الكاسر الذي ينقض على خصمه، [87]

إني أنصبت من السماء عليكم   حتى اختطفتك يا فرزدق من علي

ولا يفوته تجسيم المعنوي، فها هو يلتقط صورة للمشاعر التي تلمع كوميض البرق [88]

سمت لي نظرة فرأيت برقاً تهامياً مراجعتي ادّكاري

- **الصورة الجوهرية:** هي فكرة مركزية ينتظم حولها العمل الأدبي، والفكرة المركزية التي دار حولها جرير هي لؤم قبيلة تيم، وكانت شخصية الفرزدق هي الشخصية المركزية التي تناولها جرير في العمل، فلقد هجاه ووالده وجده وأمه وعشيرته، يقول: [89]

أتوعـدنا وتمنع ما أردنـا ونأخذ من ورائك ما نريـد
ويقضى الأمر حين تغيب تيم ولا يُستأمرون وهم شـهود
لئام العالمين كـرام تيـم وسيدهم وإن رغموا مَسُود
وإنـك لو لقيت عبيد تيـم وتيماً قلـت أيهم العبيـد

فهم خبثاء، لؤماء، لا حسب ولا نسب كريم بل هم كالحيوانات: [90]

ترى التيمي يزحف كالقرنبى إلى سوداء مثل قفا القدوم

أما الفرزدق فهو القرد الزاني ويدفع غيره للزنى [91]

أمسى الفرزدق يا نوار كأنه قرد يحث على الزنـــاء قرودا
ما كان يشهد في المجامع مشهداً فيه صلاة ذوي التقى مشهودا

أما قومه المجاشعيون فهم جبناء يولّون في المواقع: [92]

فما صدق اللقاء مجاشعيّ وما جمع القناة مع اللجام
تولون الظهور إذا لقيتم وتدنون الصدور مع العظام

- **الصورة الساخرة:** إن صور جرير الساخرة أشبه بريشة رسام الكاريكاتير، سخريته لاذعة، ومع ذلك فهي نقد لاذع للمجتمع، وتصوير ساخر لعيوبه، انظر إليه يقول: [93]

إذا ما بتَّ بالربعي ليلاً فأرِّق مقلتك عن الرُّقاد
نزلت فكان حظك من قراهم طروقاً أن نزلت بغير زاد

ويصور أحد البخلاء بقوله: [94]

كأن نقيق الحب في حاوياته نقيق الأفاعي أو نقيق العقارب

فالصورة تعتمد الحركة والصوت، ويعتمد هو في تصوير إحدى القبائل على الرسم بالكلمات [95]

إن الهجيم قبيلةٌ مخسوسةٌ ثُطُّ اللحى متشابهو الألوان
لو يسمعون بأكلة أو شربة بعُمان أصبح جمعهم بعُمان

- **الصورة الشمية:** [96] استعمل جرير الصور الشمية عشر مرات لتصوير رائحة الحبيبة أو لتصوير رائحة خصمة

الخبيثة، ومرة لتصوير يد الخليفة التي تفوح برائحة الهبات، ومرة لتصوير رائحة ابنه التي تشفي من الصداع، (97)

والريح طيبة إذا إستقبلتها   والعرض لا دنس ولا خوّارُ

ويقول: (98)

ولقد أبيت ضجيع كلِّ مخضّب   رخص الأنامل طيّب الأردان

ويقول: (99)

الطيبون من الريحان منبتهم   ومنبت التيم في الكراث والثوم

اللون ودلالته عند جرير

إن استخدام اللون يعكس نفسية الشاعر، كما يدل على براعته في نسج خيوط صورته الشعرية، ولا شك أن للألوان دلالاتها ومفاهيمها الخاصة، ولكن هذه الدلالات قد تتغيّر من عصر إلى آخر.

- اللون الأحمر: استخدم جرير اللون الأحمر بكثرة، وأكثر ما جاء استخدامه له مرتبطاً بالدم والقتال، يقول: (100)

يا رُبَّ ناكثٍ بيعتين تركْته   وخضاب لحيته دمُ الأوداج

ويقول: (101)

ورئيس مملكة وطئن جبينه   يغشى حواجبه دمٌ وغبارُ

ويقول: (102)

فيوم الشعب قد تركوا لقيطاً   كأن عليه خَمْلَةَ أرجوان

فاللون الأحمر يرتبط لدى الشاعر بالثورة والقوة، كما عبر به عن حرارة الحب والتهاب العاطفة، يقول: (103)

فقلت لأدنى صاحبيّ وإنني   لأكتمُ وجداً في الجوانح كالجمر

كما ارتبط بالغضب، (104)

جاءت بنو نمير كأن عيونهم   جمر الغضا بتدروء وظلام

- اللون الأخضر: يرتبط اللون الأخضر بفصل الربيع، وبالعيش الناعم، وبلباس أهل الجنة، لكن جريراً لم يستعمله بهذه الدلالة إلا مرة واحدة، يقول: (105)

لا زلت في غلل يسرك ناقع   وظلال أخضر ناعم الأغصان

أما غالبية استخدامه لهذا اللون، فقد ارتبطت بلون جلود الخصوم يقول: (106)

كسا اللؤم تيماً خضرةً في وجوهها   فيا خزي تيم في سرابيلها الخضر

ويقول: (107)

إن تصبر التيم مخضرّاً جلودهم   على الهوان فقبل اليوم ما صبروا

وهو يقصد بهذا اللون الذل والمهانة.

- اللون الأبيض: إذا كان اللون الأبيض يمثل الطهر والنقاء ويرمز في مقامات النفس إلى النفس المطمئنة، [108] فقد ارتبط في عالم جرير بالأماني التي تجدد شباب الإنسان، وتصحبه إلى مساحات حالمة مليئة بالإشراق والود والطمأنينة، يقول: [109]

أنصار حق على بلق مسوّمة   أمداد ربك كان خير إمداد

ولكن البياض الذي يلوح في الرأس يبدّد تلك الآمال التي كانت تجيش في صدره، يقول: [110]

ألا يا قلبُ ما لك إذ تصاب   وهذا الشيب قد غلب الشباب

*اللون الأسود: يقترن هذا اللون عند جرير بالكآبة والغم وقتامة الحياة يقول: [111]

وإذا نظرت يريبني من أُمهم   عين مهجّجة وخدّ أسفعُ

وهذا ما رآه في أعدائه [112]

أبنو قفيرة يبتغون سقاطنا   حُشرت وجوه بني قفيرةَ سودا

ويقول: [113]

كساك اللؤم لؤم أبيك تيم   سرابيلاً بنائقهن سود

إن استخدام جرير للون يرتبط بنفسية جرير بحيث كانت تلك الألوان من روافده التي اتكأ عليها في رسم صوره الشعرية.

صور جرير من حيث المضمون:

أولاً: صورة المرأة

تختلف صورة المرأة المثال أو الأنموذج من شاعر لآخر، فكل شاعر يستوحي صوره من خياله، أو من أحوال مجتمعه، لذا فإن أبرز صفات المرأة الأنموذج عند جرير هو البخل، فالبخل يمثل الطهارة، يقول جرير [114]

تريدين أن نرضى وأنت بخيلة   ومَنْ ذا الذي يرضي الأحبّاء بالبخل

وهو يستنكر على قلبه تعلقه بامرأة زادت شجون قلبه، وجعلته يعاني مع أن شفاءه لديها: [115]

أتهوى مَنْ دعاك لطول شجو   ومَنْ أضنى فؤادك إذا دعاك

فكيف بمَنْ أصاب فؤاد صب   بذلك لو يشاء لقد شفاكــا

ولكن جمالها الذي يفوق الوصف جعله متمسكاً بها: [116]

ما استوصف الناسُ عن شيء يروقهم   إلا أرى أم عمرو فوق ما وصفوا

وأبرز ما في غزل جرير ابتعاده عن الغزل الحسي الذي يجسد جمال الجسد، ولعل أبرز الأمثلة قصيدته التي منها: (117)

بان الخليط ولو طُوّعتُ ما بانا وقطّعوا من حبال الوصل أقرانا

لو تعلمين الذي نلقى أويت لنا أو تسمعين إلى ذي العرش شكوانا

يا أم عمروٍ جزاك الله مغفـــرة ردي عليّ فؤادي كالذي كانا

ألست أحسن مَنْ يمشي على قدمٍ يا أملح الناس كل الناس إنسانا

إن العيون التي في طرفها حورٌ قتلننا ثم لم يحيين قتلانــــا

أطال الشاعر حديثه عن أم عمرو، وما ألتفت إلى جمالها الشكلي وهذا يثير فضول القارئ أو السامع بل يدفعه إلى تصور تلك السمات الجمالية المعنوية في صاحبته هو، وكأنه يشرك الآخرين معه.

أكثر جرير من الحديث عن العواطف الكبرى في حياة العشاق كالهجر والسهر والنأي والشوق، كما رسم جرير صورة المحيط الذي تتحرك فيه المرأة، فأقترب بذلك من الغزل العذري، (118)

إن الزيارة لا ترجى ودونهم جهم المحيا وفي أشباله غضف

لذا فإن بعد المسافة أو قربها لا يشكل هاجساً عند جرير، فهي بعيدة بحكم واقع الأشياء حتى وإن كانت المسافة قريبة (119)

أتنفعك الحياة وأم عمرو قريب لا تزور ولا تُزار

فالمسافة ليست بعداً مكانياً عن أم عمرو، وإنما هي بعد اجتماعي، لذا سادا في هذا المشهد القهر الذي يشيع فيه التمرد على الذات، فالشاعر في مكة والمدينة مثل الشاعر البدوي يرسم نفسه على أنه ضحية على مذبح الحب، إن عدم مبالاة الحبيبة وعدم ثباتها يشكلان مصدراً لآلامه فيشعر بوحدته ولا يعيد إليه السلام والطمأنينة إلا عودة الصاحبة (120)، يقول جرير: (121)

ومن يعطِ ودّ الغانيات فإنه غنيّ ومن يَحْرِمْنَه الودّ يُحرم

لقد كان حديث الظعائن مهماً عند جرير، وقد ارتبط هذا الحديث بظاهرتين هما:

إشاعة العناصر الأسطورية، والاتجاه بالغزل إلى التعبير عن الحنين إلى الوطن (122)

ومن العناصر الأسطورية تكرار ذكر الغراب الذي هو رمز الشؤم، والخراب والفراق، لذا فإنه يدعو عليه، (123)

إن الغراب بما كرهت لمولـع بنوى الأحبة دائم التشحاج

ليت الغراب غداة يتعب بالنوى كان الغراب مقطـع الأوداج

إن نعيب الغراب فراق يقيني لا محال، يقول: [124]

نعب الغراب، فقلت: بَيْنٌ عاجل وجرى به الصردُ الغداة الألمع

لقد تحدث جرير عن المعاني الكبرى في حياة العشاق، وهذه المعاني يراها بعض الدراسين هي المؤهلة للتعبير عن الحنين إلى الأرض الغالية، فهو يذكر الأماكن إلى تقطنها المرأة، وقد تكون هذه المرأة صديقة أو ابنة، [125] يقول: [126]

طربت وما هذا الصبا والتكالف وهل للهوى إذ راعه البين صارف
طربت بأبراد وذكّرك الهــوى عراقية، ذكرٌ لقلبك شاعفواحذر يوم
البين أن يعرف الهـــوى وتبدي الذي تخفي العيون الذوارف
وإني وإن كانت إلى الشام نيّتي يماني الهوى أهل المجازة آلف

فهو يحن إلى العراق وقد استبد به الشوق، فانتهى صوته إلينا حزينا، فالعراق صورة الماضي يستذكره فيسترجع مواجع الغربة، فالمرأة عند جرير ترتبط بالوطن، أليست هي السكن، كما هو حال الوطن، والمرأة تتقلّب فتكون رمزاً للحياة التي تتقلب أيضاً، يقول: [127]

أنكرن عهدك بعدما عرّفنه وفقدن ذا القصب الغداف الأسودا

ويقول: [128]

بأن الشبابُ وقال الغانياتُ لـه: أودي الشباب وأودي عصرك الخالي
وقد كن يرهبن من صرمي مباعدة فاليوم يهزأن من صرمي وإدلالي

فالمرأة كانت محوراً نظر من خلاله إلى الأشياء، ولم تكن تلك الفتاة الماجنة، بل سيدة حرّة، أو رمزاً لوطن أو حنيناً لماض رائع عاش فيه الآمال العراض.

ثانياً: صورة الواقع

إن كثيراً من المفاهيم قد تبدّدت في العصر الأموي، كما أن قيماً قد هجرت في هذا العصر واستقرت في بُنى جديدة تلائم ذلك العصر، فهذا معاوية يخطب في الناس يعدهم بأن عصر المنفعة المتبادلة بين الحاكم والمحكوم قد حلّ عوضاً عن تلك الخلافة الراشدة [129]

ويأتي جرير ليتماشى مع العصر، فأسبغ على الخليفة الأموي الصفات الدينية، فهو خليفة الله في الأرض، يقول: [130]

يكفي الخليفة أن الله سربله سربالَ مُلك به تُرجى الخواتـيم
مَنْ يعطه الله منكم يعط نافلة ويُحرم اليوم منكم فهو محـروم
يا آل مروان إن الله فضّلكم فضلاً قديماً وفي المسعاة تقويم

فوظيفة الشعر تنحصر في جانبين، المنفعة المباشرة، والمتعة الشكلية، فإذا وقف الشعر جانب المنفعة المباشرة، فإنه يوجه المتلقي

وجهات خاصة تتفق مع أغراض الشعر الاجتماعية، كنصرة عقيدة، أو الدعاية لحاكم أو طبقة وفي مثل هذا الموقف يستعمل الشاعر الصورة، فهي إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره ويدفعها إلى فعل يتلاءم مع الجانب النفعي للشعر. (131)

إن الدعاية للطبقة الحاكم لم يكن هدفاً عند جرير، فالسياسة لدية وسيلة لتحقيق غاية، وقد أصبحت المصالح الفردية في هذا العصر تسمى دهاء وحلماً، وأصبح جرير يمثل الفردية في هذا العصر (132)

لقد نافح جرير عن الأمويين، فإذا كان الخليفة يحكم بأمر الله، فإن مخالفيه عصاة، يقول: (133)

آل المهلب فرطوا في دينهم وطغوا كما فعلت ثمود فباروا
إن الخلافة يا ابن دحمة دونها لجج تضيق بها الصدور غمار
هل تذكرون إذ الجِساس طعامكم وإذ الصفاوة أرضكم وصحارُ

ولم يكتف جرير بمدح الخلفاء والدفاع عنهم، بل مدح الحجاج وقال فيه القصائد الجميلة، وأسبغ عليه الصفات الدينية، يقول (134)

مَنْ سدّ مطلع النفاق عليهم أم مَنْ يصولُ كصولة الحجاج
أم من يغار على النساء حفيظة إذ لا يثقن بغيرة الأزواج
إن ابن يوسف فاعلموا وتيقنوا ماضي البصيرة واضح المنهاج

وصف جرير إقبال الحياة على الناس، وسعي العباد إلى الثراء الموجود لدى الخلفاء والأمراء يقول: (135)

إلى عبد العزيز شكوت جهداً من البيضاء أو زمن القتاد
سنين مع الجراد تعرّقتنا فما تبقي السنون مع الجراد
ولولا فضل نائله علينا لما أحيا بنيّ ولا تلادي

والتفاوت الطبقي واضح بيّن، يقول (136)

تركت عيالي لا فواكه عندهم وعند ابن سعد سكر وزبيب
تحنّى العظام الراجفات من البلى وليس لداء الركبتين طبيب
بمنعت عطائي يا ابن سعد وإنما سبقت إليّ الموت وهو قريب

فالشكوى واضحة، والبؤس بادٍ، وفي نفس الشاعر أشياء لا يستطيع أن يذكرها، وإذا ما أحسّ بعدل الحاكم عبّر عن الآلام التي يعاني منها كغيره، يقول (137)

أأذكر الجهد والبلوى التي نزلت أم قد كفاني الذي بُلّغتَ من خبري
مازلتُ بعدكَ في دارٍ تعرّقني قد عيّ بالحي إصعادي ومنحدري
كم بالمواسم من شعثاء أرملة ومن يتيم ضعيف الصوت والنظر
يدعوك دعوة ملهوف كأن به خبلاً من الجن أو خبلاً من النّشر
ممّن يعدُّك تكفي فقد والده كالفرخ في العش لم يدرج ولم يطر

فالشاعر يتحدث إلى عمر بن عبد العزيز العادل، لذا عبّر عن معاناة الناس بصورة دقيقة ومثيرة.

كما صوّر جرير التطور الذي أصاب الدولة من الناحية الإدارية فهاهم الخلفاء يهتمون بوضع الأختام بعد ما سكّوا العملة، يقول: (138)

تبحبج هذا الملك في مستقرّه فليس إلى قوم سواكم يراجع
وضاربتم حتى شفيتم من العمى قلوباً وحتى جاز نقش الطوابع

كما وصف جرير التطور الذي أصاب البلاد، فقد شقّوا القنوات، وشادوا الأبنية والقصور، يقول: (139)

شققت من الفرات مباركات جواري قد بلغن كما تريد
وسخّرتَ الجبال وكن خرساً يقطّع في مناكبه الحديد

كما وصف الملابس، (140)

وضيعتم بالبشر عورات نسوة تكشّف عنهن العباء المسيّحُ

وصور لباس المجوس في أعيادهم (141)

بها النيران تحسب حين تُضحى مرازبةٌ لها بهراة عيد

خصائص صورة جرير الفنية

اتفق النقاد على أن جريراً لا يتكلّف قول الشعر فهو ينطق على سجيته، وقد تميزت خصائصه بما يلي:

1. الطلاقة والتدفق

فهو يغرف من بحر بينما الفرزدق ينحت من صخر، فالاغتراف من البحر يعني السهولة والرقة والحياة (142)، ولقد قرنه الجرجاني بالبحتري مستشهداً لجرير بقصيدة كاملة قائلاً: وإنما اثبت لك القصيدة بكمالها ونسختها على هيئتها لترى تناسب أبياتها وازدواجها واستواء أطرافها وملائمة بعضها لبعض مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والموضوعات، (143) يقول جرير يمدح الحجاج (144)

متى كان للمنازل بالوحيد طلول مثل حاشية البـرود
ليالي حبل وصلكم جديد وما تبقي الليالي من جديد
فلولا بعدُ مطلبنا عليكم وأهوال الفلاة لقلت عـودي
رأى الحجاج عافية ونصراً ,على رغم المنافق والحسود
دعا أهل العراق دُعاء هود وقد ضلوا ضلالة قوم هـود

فجرير ينتقل من الوجداني إلى مديح الحجاج ثم يرتحل إلى الماضي البعيد بسهولة ويسر وعفوية.

2. حركية الصورة

إن حياة جرير القائمة على الحركة والانتقال بين الظعن والإقامة في بيئته جعلت شعره حافلاً بالصور بين الحركة والسكون، وبثّ الحركة في أغلب صورة الحسّية، فلم يقدمها جامدة، بل جعل الحركة من عناصرها الأساسية، واستطاع جرير أن يرسم صوره ويلتقط عناصر حركتها من قوة إبداعه وعمق خياله لإبراز تفاصيلها ووصف حركتها بشكل دقيق، وأما عنصر السكون فهو لا يقل أهمية عن الحركة في صوره، فهو يحتاج إلى حسّ مرهف ونظرة ثاقبة لتأمّل الأشياء الصامتة وليتناول بالتصوير وذلك بعكس المشاهد المتحركة (145)، ومن هنا فإن حركية الصورة عند جرير تنطلق من محورين أساسيين هما: **الصورة في حالة التوتر، والصورة في حالة الهدوء.**

فالتوتر من أساسيات حركة الصورة عند جرير، انظر إليه يتحدث عن البروق والغيوم: (146)

كأن وميضه أقراب بُلْق ... تُحاذر خلفها خيلاً صياما
كأن ربابة الضلال فيه ... نعام جافل لاقى نعامـــا

فالبرق في لمعانه السريع يشبه بطون الإبل وخواصرها تهرب من الخيل، إن استخدامه الفعل (تحاذر) ألقى بظلاله على الصورة، ومنح هذه الصورة الفنية طاقة حركية تدل على التوتر، ففعل الحذر يشتمل على سرعة الحركة والخطف وهيمنة الخوف، وفي هذا دلالة على طاقة الشاعر الإبداعية.

وفي البيت الثاني وصف الغيوم البيضاء الخادعة مشبهاً إياها بالنعام، والصورة حتى هذه اللحظة ليس فيها أي ملمح من ملامح التوتر، لكن الشاعر عندما استخدم كلمة (جافل) أحال الصورة إلى حركة توتر عميق، فالنعام الجافل أصبح يتخبط في سيره بعد أن ملأ الرعب نفسه.

3. الحوار

استعمل جرير الحوار، قال ، قلت، قالت، يقول (147)

قالت: بليت فما نراك كعهدنا ... ليت العهود تجدّدتْ بعد البلى
أمام؟ غيّرني وأنت غريرة ... حاجات ذي أرب وهمّ كالجوى
قالت أمامة: ما لجهلك وما له ... كيف الصبابة بعدما ذهب الصبا
وتقول: إني قد لقيت بلـــيـة ... من مسح عينك ما يزال بها قذى

فالشاعر يرسم حوارية رائعة، وقد رفد صورته بالألف التي تزيد المشهد بؤساً، البلى، بلية، ذهب الصبا... فحواريات جرير تشبه

نصوصاً مسرحية يديرها بين البطل الغنائي (الشاعر)، صحبه، المحبوبة، اللائم، ولي أمر المرأة، والحسود [148]

ولم يأت حوار جرير على سوية واحدة، فقد استخدم الحوار الداخلي لتشكيل صورته الشعرية يقول: [149]

ما بال نومك بالفراش غِـرارا　　　لو أن قلبك يستطيع لطـارا

وإذا وقفت على المنازل باللوّى　　　هاجت عليك رسومها استعبارا

حي المنازل، والمنازل أصبحت　　　بعد الأنيس من الأنيس مغـارا

التكرار: استخدم جرير التكرار في تصويره، وقد جاء هذا التكرار على صور، فقد يكون لفظياً، مثل تكرار كلمة بقصد الإقناع، حيث يلح على كلمة محدودة ليدخلها في نسيج الصورة وليقنع المتلقي أو يضخم إحساسه تجاه موقف معين [150]، وهو ما يدفع الشاعر لتفضيل بعض الكلمات أو العبارات، لأنها أكثر مطابقة في رأيه للتجربة، يقول جرير: [151]

ولو وزنت حلوم بني نمير　　　على الميزان ما وزنت ذبابا

فصبرا يا تيوس بني نمير　　　فإن الحرب موقدة شهابـا

وقد يستخدم تكرار المعنى، فالفرزدق فاجر مستهتر يشبه القرد: [152]

أمسى الفرزدق يا نوار كأنه　　　قرد يحث على الزنا قرودا

ويقول في موضع آخر: [153]

وهل كان الفرزدق غير قرد　　　أصابته الصواعق فاستدارا

وربما يتطلب الموضوع التكرار، فغرض الهجاء جعل الشاعر يكرر الألفاظ والمعاني، وبالتالي فإننا نستطيع القول: إن جريراً قد هيأ السبل جميعها لتقديم صورة فنية راقية للقارئ والسامع.

الهوامش:

1. الفراهيدي الخليل بن أحمد (-175هـ) كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، مادة صور بيروت ج2 ص421.
2. الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد (-372هـ) تهذيب اللغة تحقيق أحمد عبد العليم البردوي- مراجعة علي البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة د.م، مادة صار
3. ابن منظور، (-711هـ) لسان العرب، حققه أحمد حيدر دار الكتب العلمية، لبيان مادة صور.
4. الفيومي أحمد بن علي (- 770هـ) المصباح المنير، مكتبة لبنان بيروت مادة صور.
5. مجدي وهبة، كامل المهندس – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت 1984. 127/2.
6. أحمد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة لبنان بيروت ط 1959 مج 3/ص1959.
7. فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ترجمة علي نجيب إبراهيم دار الينابيع، دمشق 1995، ص22.
8. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث دار الثقافة، لبنان، بيروت ط1 1982ص 427.
9. عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي ومحاولة تطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 203 كانون الثاني 1979 ص 50-51، وانظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص16.
10. المرجع السابق ص50-51.
11. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص422-444.
12. الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي ص44.
13. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث دار النهضة العربية، لبنان، بيروت 1979 ص205
14. رينية ويليك أوستن، نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط3 1985 ص195.
15. فرانسوا مورو، الصورة الأدبية ص96.
16. ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس دار مارون عبود، لبنان، بيروت 1985 ص117.

17. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان تحقيق عبد السلام هارون ط2 دار الجيل بيروت ج132/3
18. قدامة بن جعفر، نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى ط2 مكتبة الخانجي مصر 1963 ص19.
19. سورة مريم الآية "4"
20. الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني مكتبة الخانجي مصر القاهرة ص389.
21. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي لبنان بيروت ض2 1981 ص116.
22. المرجع نفسه ص 18-19.
23. نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق 1982 ص49.
24. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب لبنان بيروت ط1 1992 ص119.
25. حسني عبد الجليل، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، دراسة نظرية تطبيقية، دار الآفاق العربية، مصر، القاهرة، ص111.
26. ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ج300/1.
27. أسعد علي، فكتور الكلك، صناعة الكتابة ط6 1986 ص294-295.
28. عز الدين إسماعيل الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، لبنان بيروت ط3 1978، ص132.
29. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، لبنان بيروت ط4 1981ص97.
30. عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأدبي، مجلة المعرفة ص17.
31. علي البطل الصورة في الشعر العربي حتى آخر ق2هـ دار الأندلس لبنان، بيروت ط3 1983 ص27.
32. محمد زكي العشماوي قضايا النقد ص68.
33. عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر وظواهره ص127.
34. سيسل داي لويس، الصورة الشعرية، مجلة المجلة ص88.
35. مارون عبود، الرؤوس، دار مارون عبود، لبنان، بيروت ط4 1959 ص51.

36. نعيم الرفاعي، الصحة النفسية، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، ط6 1982 ص268.
37. شرح ديوان جرير، مجيد طراد ص230 ققيرة: أم الفرزدق القويع: قلنسوه تلبسها العجائز الأحباش كتابة عن فقدان العفة.
38. الديوان ص353.
39. حسن الفاتح، جرير مدينة الشعر دار الجيل لبنان، بيروت ط1 1991 ص40.
40. الديوان 398 الشكاسة: الغضب.
41. الديوان 163.
42. ديوان الفرزدق، شرحة مجيد طراد دار الكتاب العربي لبنان بيروت 236/2.
43. الديوان ص38 جعتن: أختن الفرزدق تزوجت في بني سعد.
44. محمد أحمد جاد المولى، قصص القرآن، دار النصر، لبنان بيروت 1984 ص165-168.
45. الديوان ص63.
46. الديوان ص169.
47. البخاري (- 256هـ) صحيح البخاري رقم الحديث 1030 ص292.
48. الديوان ص291.
49. سورة القصص الآية 77.
50. الديوان ص340.
51. سورة المائدة الآية 3.
52. الديوان (97).
53. الديوان 171.
54. الديوان 373 المخالة: الظن.
55. الديوان 75 الشرامح: القوية، عيديات منسوبة إلى فحل منجب، الموماة: الصحراء، الأضاء: الواحة، الضحاضح: الماء القليل الهزة: السير لينة: مكان، أمراس: حبال.
56. الديوان 249 ضرحن: ضربن بأخف منهن، المهججة: الغائرة من الجهد.
57. الديوان ص153 الخوص: الآبار وقد غار ماؤها، الخوص الثانية: الإبل الغائرة العيون، الخضور الكلأ، العنايا: أخلاط البول والبعر يطلى بها البعير الأجرب. النطاق: الماء القليل، اليعملات: النوق السريعة. يستغطي: يستعصي، البرير: الأراك

58. الديوان 101 المنعلات: الأفراس التي وضعت لها نعال، الضال: شجر، لحق: ضمر، الوخود: نوع من السير، خرد ساكتة، المواكشة: السريعة، الوخود: التي تشير وفوداً.
59. الديوان 239 الزماع: المضي في الأمر، الزاملات: الناقة تشير سيراً لينا، الهوابع: الناقة تسرع وتمد عتقها، الحراجيح: الناقة السمينة، الزميل: السرعة، النبع: شجر تؤخذ منه القسي، الشراجع: السرير يحمل عليه الميت.
60. الديوان 324 الأوابد: الوحوش البرية.
61. الديوان ص191.
62. شكري الماضي ما بعد البنيوية حول مفهوم التناص مجلة المعرفة، عدد 353 1993 ص94.
63. الديوان 306.
64. ديوان امرئ القيس تحقيق أبو الفضل إبراهيم دار صادر لبنان بيروت ط2 1998 ص30.
65. الديوان 238، الأشاجع: أصل الإصبع المتصل بظاهر
66. ديوان طرفة بن العبد دار صعب لبنان بيروت 1980 ص32.
67. شرح ديوان عمرو بن كلثوم دار الكتاب العربي ط1 1991 ص78.
68. الديوان ص287.
69. شرح ديوان زهير، صنعه ثعلب دار الكتب المصرية القاهرة ط3 2003 ص29.
70. الديوان 310، لا تبل: تذهب ضياعاً.
71. الديوان 249.
72. ديوان الصمة القشيري جمعة عبد العزيز الفيصل ص16.
73. انظر النقائض بن جرير والفرزدق، محمد إسماعيل الصعيدي مطبعة الصاوي مصر القاهرة 1/168-175.
74. محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب لبنان، بيروت ط1 1996 ص167.
75. تيري ايغلتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة سوريا، دمشق ط1 1995، ص11.
76. محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب – منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق ط1 1996 ص77.
77. حسن سحلول ونجوى عبد السلام، دراسة في النص العربي، مجلة المعرفة عدد 424 1999 ص189-190.

78. عبد الرحمن القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت العدد 279 2002، ص248.
79. الديوان، المقدمة ص12.
80. الديوان ص285.
81. الديوان ص91.
82. الديوان ص297.
83. الديوان ص406-408.
84. الديوان ص72.
85. محمد عزام، النقد والدلالة ص75.
86. معجم المصطلحات الأدبية ص224.
87. الديوان 298.
88. الديوان 126.
89. الديوان 111.
90. الديوان 359.
91. الديوان 115.
92. الديوان351.
93. الديوان 93.
94. الديوان 65 حاوياته: الأمعاء.
95. الديوان 398 الهجيم: اسم قبيلة، مخسوسة: خسيسة ثط اللحى: قليلة الشعر.
96. عبد القادر الرباعي الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص146.
97. الديوان 133.
98. الديوان 390.
99. الديوان 328.
100. الديوان ص70 البيعتين: بيعة الخليفة وبيعة الحجاج.
101. الديوان 136.
102. الديوان 388.
103. الديوان 180.
104. الديوان 389، التدروء: الوثوب.
105. الديوان 390.
106. الديوان ص138.
107. الديوان 187.
108. هدى صحناوي، الإبداع الاستعاري في الشعر ص267.

109. الديوان 105.
110. الديوان 56.
111. الديوان 233. مهججة: غائرة.
112. الديوان 114.
113. الديوان112.
114. الديوان308.
115. الديوان 273.
116. الديوان 257.
117. الديوان 206-207.
118. الديوان 257. الغضف: استرخاء آذان الأسود عند الغضب.
119. الديوان 156.
120. بلا شير تاريخ الأدب العربي ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار الفكر ط2 1984 ص845.
121. الديوان 343.
122. وهب رومية، بينة القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي، دار سعد الدين للطباعة، سوريا، دمشق 1997 ص555.
123. الديوان 69.
124. الديوان 225.
125. وهب رومية، بنية القصيدة ص556.
126. الديوان 254.
127. الديوان 120.
128. الديوان 283.
129. ابن عبد ربه العقد، شرحه أحمد أمين دار الكتاب العربي لبنان بيروت ط1 1983 ج1 281 81-82.
130. الديوان 357.
131. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر ص368.
132. سليمان الخش، مقتطفات من الأدب الإسلامي والأموي، منشورات جامعة دمشق، مطبعة الداودي، سوريا، دمشق، 1982 ص686.
133. الديوان 143-144 دحمة: أم يزيد بن المهلب. الحساس: سمك صغير.
134. الديوان 69.

135. الديوان 84.
136. الديوان 45.
137. الديوان 179.
138. الديوان 240.
139. الديوان 102.
140. الديوان 81.
141. الديوان 101.
142. صلاح الدين غراب، الصورة الفنية البيانية في شعر جرير، رسالة دكتوراة جامعة الأزهر، الوحدة 1981 ص159.
143. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتني وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل مطبعة عيسى البابي الحلبي ص31.
144. الديوان 86.
145. صلاح الدين عزاب، الصورة البيانية في شعر جرير 59-64.
146. الديوان 365.
147. الديوان 23.
148. الديوان 113- 114.
149. الديوان 149.
150. لما حلوش، التكرار في شعر الغزل العذري رسالة ماجستير اليرموك 2003، ص51.
151. الديوان 61.
152. الديوان 115.
153. الديوان 183.

شعر الاستصراخ الأندلسي

الرؤية في قراءة الجمالي والتشكيل

الأستاذة فتيحة دخموش

المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة/الجزائر

تقديم :

يعد شعر الاستصراخ ومعه شعر رثاء المدن والممالك الزائلة، وكذلك شعر الحنين من أبرز المضامين الشعرية التي جسدت ما يسمى "بالتجديد الموضوعي" في الأدب الأندلسي وهو تجديد يمس "تلك الموضوعات التي أبدعها الشعراء الأندلسيون بعد أن استقروا في الأندلس وتكونت لديهم مشاعر الوطنية الأندلسية، التي أنتجتها البيئة الأندلسية بعد أن استقلت بأحداثها التاريخية وتميزت بهمومها الإقليمية التي أفرزها موقعها الجغرافي المنعزل – نسبيا - عن العالم العربي في المشرق "[1]، فهي إذن موضوعات أفرزتها الظروف التاريخية الخاصة بالأندلس والتي تختلف عن الظروف التاريخية التي عرفتها بلاد المشرق، ذلك أن سقوط المدن وزوال الدول محنة ابتليت بها الأندلس دون المشرق، الأمر الذي جعل شعراءها يبادرون إلى طلب النجدة من دول أخرى في محاولة أخيرة لإنقاذها.

ويعنون لشعر الاستصراخ- كما يقول د. رضوان الداية- بعناوين متعددة مثل " الاستنفار والاستنجاد والاستصراخ واستنهاض الهمم، وإنما يراد به الشعر الذي نظمه شعراء الأندلس، وهو دعوة إلى الجهاد والدفاع ، سجلوا فيه الأحداث التاريخية التي جرت بين أهل الأندلس وبين الدول المعادية التي كانت تهاجم البلاد الأندلسية منفردة أو مجتمعة، أو متحالفة مع بعض الجهات الأوروبية ... ووصفوا النكبات التي أصابت الأندلسيين من ويلات .. ومن هنا كان وصف المآسي في هذا الشعر جزءا متمما لدعوات الشعراء المنادية بالإغاثة والعون واستدراك حال العرب والمسلمين"[2] .

"وكان صوت الشعراء في هذا الموضوع صوتا يصدر في معظمه عن وجدان الأمة وظروفها القاسية، ويصل بين أجزاء الأمة ويستعرض الهمم، ويدعو إلى الجهاد حتى لا يضيع رسمه، لقد أدى

الشاعر في هذا القصد واجبه في التنبيه والنداء ودق ناقوس الخطر وتغطية الجانب الإعلامي في هذه القضية الخطيرة ." [3]

وقد علق د. رضوان الداية على هذا النوع من الشعر فقال : " وقد تلونت أشعارهم بحسب المواقف وخطورتها، وبحسب طبيعة الشاعر، وحماسه أسلوبه الشخصي، ولكنها جميعا كانت مؤثرة، معبرة عن وجدان الأمة صادقة في توصيل الفكرة، وبلوغ القصد على جانب من الحماسةوالانفعال "[4] .

ويمكن القول : إن شعر الاستصراخ الذي أخذ ظهوره يشتد وقصائده تكثر أواخر العهد الموحدي، قد ولد من رحم شعر رثاء المدن والمماليك الزائلة الذي برز بزورا واضحا زمن ملوك الطوائف في القرن الخامس الهجري على إثر ما حدث لهذه الدول من نكبات وسقوط، حيث صاحب الشعر هذه الأحداث ورثى الشعراء هذه الدول الزائلة بالعديد من القصائد التي يمكن اعتبار بعضها في هذه الفترة، والفترة التي تليها (عصر المرابطين) أولى صيحات الاستصراخ التي ستعلو في العهد الموحدي إثر ضعف هذه الدولة وحصول ما يعرف بحركة انهيار المدن الكبرى بعد الهزيمة الكبرى في موقعة "العقاب" سنة 609 هـ، أين سقطت المدن الأندلسية الكبرى" كإشبيلية "،"بلنسية" ، "قرطبة" وغيرها ولم يبق في أيدي المسلمين سوى إقليم غرناطة، حينها أدرك الأندلسيون أنها النهاية وجاء شعر الاستصراخ ليجسد هذه النهاية . في هذه المرحلة التاريخية بالذات تبلورت القصيدة الاستصراخية ونضجت فنيا، حيث أذكت المحنة لوعة الشعراء واستثارت قرائحهم فبكوا مدنهم بعد سقوطها الأخير في يد النصارى، وتفجعوا على ضياعها ورثوها ووصفوا مآسيها واستصرخوا المسلمين لإنقاذها في محاولة يقف اليأس أو الأمل وراءها .

انطلاقا مما سبق يتضح لنا أن علاقة شعر الاستصراخ بشعر رثاء المدن ،علاقة امتداد وتداخل وامتزاج أحيانا، غير أن قصيدة

الاستصراخ لابد أن تقوم إلى جانب الرثاء والبكاء والتفجع، على مضامين الاستصراخ والتوسل وطلب النجدة وهي غرضها الأساسي، ولاتسمى قصيدة استصراخ إلا إذا هيمنت عليها هذه المضامين.

الظواهر الموضوعية في شعر الاستصراخ:

لاشك أن لهذا النوع من الشعر جملة من الخصائص المضمونية التي تميزه عن بقية الأغراض الشعرية الأخرى وإن اشتركت في بعضها مع أغراض أخرى كشعر الحنين وشعر رثاء المدن والممالك الزائلة، والقصيدة الاستصراخية تتألف عادة من مجموعة من الوحدات المترابطة ترابطا عضويا سواء من جهة الموضوعات التي تتناولها أو من جهة الحالات الانفعالية التي تشيع فيها.

أما الموضوعات التي تتناولها القصيدة الاستصراخية، فتأتي غالبا مشكلة من الآتي:

- **الحماسة:** وهو أول طابع نقف عليه في معظم قصائد الاستصراخ ويقصد به تلك الحماسة العالية المرتفعة وتلك الحرارة وذلك العنف الذي نلمسه في ثنايا شعر الشاعر وهو يدعو إلى الجهاد ويستنفر الهمم لاسترداد ما سلب وهذا ما يتجسد في أول قصيدة "ابن الأبار" السينية الشهيرة التي يقول في مطلعها مخاطبا "أبا زكريا الحفصي" أمير تونس إثر حصار "بلنسية" من طرف "خايمي الأراغواي" سنة635 هـ

أَدرِكْ بخيلكَ خيل الله أندلسا إن السبيلَ إلى مَنجاتِها دَرَسَا

وهَبْ لها من عزيزِ النَصرِ ما فَلَمْ يزلْ منك عِزُّ النصر مُلتَمَسَا

وحاشِ مما تعانيه حْشَاشتُها فطالما ذاقت البَلَوىَ صباحَ مَسا

طهرْ بلادكَ منهم إنهُم نجَسٌ ولا طهارةَ ما لم تغسلِ النجسا

وأوْطِئِ الفيلق الجرارَ أَرضَهُمْ حتى يطأطئَ رأسًا كلُّ من رَأَسَا

وانصُرْ عبيدا بأقصى شرقها شَرِقَتْ عيونُهم أدمُعًا تهمي زَكًا وخَسا[5]

و جانب الحماسة مجسدا - أيضا- في بعض أبيات قصيدة "أبي موسى هارون بن هارون" التي دعا فيها أمير المسلمين "المعتضد بالله السعيد" وكافة المسلمين من أهل العدوة لنجدة المدينة المنكوبة :

يا أهلَ وادى الحما بالعُدوة انتعشوا

هذا الذمَّاء فقد أَشفى به سَقَما

ماذا يُبْطئُكم عنا وحُقَ لكم

أن تُبصروا دارَ قومٍ أصبحت رِمَما

وحَقُّنا واجبٌ فالدينُ يَجمعنَا

مع الجِوار الذي مازال مُنْتظمَا

إن تنصرونا فإنَّا مُنشدون لَه

لا يُرْغم الله إلا أنف منْ رَغِمَا

فتحُ الجزيرة مما سَنَّ أوَّلُكم

فلتُثَبِّتُوا للهُدَى في أرضنا قِدَمَا

كونوا لها خَلفًا منهم وإن نَفَدُوا

ولا تبالوا أطال العهد أم قِدما

لاعُذر في تركها للكفر مسلمة

إن الزمان وأنتم فيه ما عقِما (6)

- **رثاء المدينة المنكوبة ورسم الصورة المأساوية التي** وصلت إليها المدينة المستغاث لها وكذا وصف المآسي التي حلت بالمدن الأندلسية التي سقطت في أيدي الأعداء،وفي أثناء هذا الوصف يعمد الشاعر دائما إلى المقارنة بين أحوال المدن المنكوبة قبل سقوطها وبعد سقوطها، مركزا على التحولات في الجانب الديني : خروج الإسلام منها وحلول الكفر محله، تحول المساجد إلى كنائس، حلول صوت النواقيس والأجراس محل صوت الآذان، يقول "ابن الأبار" مركزا على هذا العنصر في سينيته:

يااللجزيرة أضحى أهلها جَزَرًا

للحادثات وأمسى جدها تعسا

في كل شارقة إلمام بائقة

يعود مأتمها عند العدى عرسا

وكل غاربة إجحاف نائبة

تثنى الأمان حذارًا والسرورَ أسى

تقاسم الروم لا نالت مقاسمهم

إلا عقائلها المحجوبة الأُنُسَا

وفي بلنسية منها وقرطبة

ما ينسف النفس أو ما ينزف النَّفَسَا

مدائن حلها الإشراك مبتسمًا

جذلانَ وارتحل الإيمانُ مبتئِسا

وصيرتها العوادى العائثات بها

يستوحش الطرف منها ضعف ما أنسا

فمن دساكر كانت دونها حرسا

ومن كنائس كانت قبلها كنُسَا

يا للمساجد عادت للعدى بيَعًا

وللنداء غدا أثناءها جرسا

لهفي عليها إلى استرجاع فائتها

مدارس للمثاني أصبحت دُرُسا (7)

ونجد المعنى نفسه في مرثية "أبي البقاء الرندي" الشهيرة ، أين يقابل الشاعر دائما بين الصورة الأولى للمدن المفقودة ،والصورة الثانية ويبكي عليها ويتفجع لسقوطها، يقول:

تبكي الحنيفية البيضاء من أسف

كما بكى لفراق الإلف هيمان

على ديار من الإسلام خالية

قد أسلمت ولها بالكفر عمرانُ

حيث المساجد قد صارت كنائسَ ما

فيهن إلا نِواقيس وصلبان

حتى المحاريب تبكي وهي جامدة

حتى المنابر ترثي وهي عيدان (8)

- **مديح المستغاث به واستصراخه قائدا كان أم جماعة**

كما فعل" ابن الأبار"في سينيته التي تتكون من ثمانية وستين بيتا منها ما يقرب من ثلاثة وعشرين بيتا في رثاء بلنسية ووصف سوء أحوالها والباقي في مدح الأمير الحفصي "أبوزكريا" واستصراخه، يقول في ذلك:

صِلْ حبلها أيها المولى الرحيمُ فما

أبقى المراسُ لها حبلا ولا مَرَسا

وأحي ماطمَسَت منه العداة كما

أحييت من دعوة المهدي ما طمسا

أيام سرت لنصر الحق مستبقا

وبت من نور ذاك الهدي مقتبسا

وقمت فيها بأمر الله منتصرا

كالصارم اهتز أو كالعارض انبجسا

هذي رسائلها تدعوك من كثب

وأنت أفضل مرجو لمن يئسا

ملك تقلدت الأملاك طاعته

دينا ودنيا فغشاها الرضى لبسا

يا أيها الملك المنصور أنت لها

علياء توسع أعداء الهدى تَعَسَا

وقد توارثت الأنباء أنكَ مَنْ

يحي بقتل ملوك الصُّفر أندلسا

طهر بلادك منهم إنهم نجس

ولا طهارة ما لم تغسل النجسا (9)

ومما قاله لسان الدين "بن الخطيب" في مقدمة إحدى قصائده التي يستصرخ فيها كافة المسلمين في المغرب ويستعطفهم لإنقاذ الأندلس :

أإخواننا لاتنسوا الفضل والعطفا

فقد كاد نور الله بالكفر أن يطفا

وإذ بلغ الماء الزبى فتداركوا

فقد بسط الدين الحنيف لكم كفا

تحكم على سكان أندلس العدا

فلهفا على الإسلام ما بينهم لهفا

أنوما وإغفاء على سنة الكرى

وما نام طرف في حماها ولا أغفى ؟! (10)

ويقول الشاعر" ابن المرابط الأندلسي" مستصرخا بني مرين في المغرب:

أبني مرين وأنتم جيراننا

وأحق من في صرخة بهم ابتدي ؟

فالجار كان به يوصي المصطفى

جبريل حقا في الصحيح المسند

أبني مرين والقبائل كلها

في المغرب الأدنى لنا والأبعد

كتب الجهاد عليكم فتبادروا

منه إلى فرض الأحق الأوكد (11)

ويستعين الشاعر في بناء قصيدة الاستصراخ بعناصر أخرى مكملة لمضمون الاستنجاد والتوسل ، من ذلك الاعتماد على الوعظ والإرشاد وضرب الحكمة والاحتجاج بالحوادث التاريخية والتضرع

إلى الله وطلب الصبر والسلوان والعون على العدو ، والملاحظ على أشعار الاستصراخ أن أغلبها قد سجل على منوال واحد يجمع العناصر السابقة ، حتى غدت نماذجها مألوفة في أدب هذه المرحلة.

أما الحالات الانفعالية التي تعتري هذا النوع من القصائد الاستصراخية، فتتوزع عبر عاطفتين أساسيتين:

الأولى شخصية ينطلق منها الشاعر و تكون واضحة في هذا اللون من الشعر، تتردد بين اليأس و الأمل مع غلبة اليأس، يقول د. رضوان الداية في ذلك : " يتردد الشعراء في هذا الشعر بين اليأس و الأمل و نجد أن الشاعر في القصيدة الواحدة يغرق في اليأس و تسود أمامه أيام المستقبل، ثم نجده يندفع مع الأمل ثانية، و لكن هذا الأمل لم يكن ليعدو الأماني لأنه حينما يتحدث عن المأساة يتحدث عن شيء وقع و حدث، و حينما يصدر شعره عن الأمل فإنما يصدر عن شيء يتمنى أن يكون، و لهذا نجد الشاعر يغلب عليه اليأس و إن لم يغادر الأمل."[12] ، كما تسري في الشاعر عاطفة حزينة إلى جانب حماسته و ثورته على الوضع المتردي، يقول د.رضوان الداية في هذا الصدد أيضا:" يشعر دارس أدب رثاء المماليك أن أولئك الشعراء يصدرون عن عاطفة أسى عميق و يظهر لنا الحزن في ثنايا القصيدة و يلف الأبيات جو قاتم من الجزع...و يبدو الخوف واضحا، و يصاحب ذلك كله حنين جارف إلى تلك الديار مختلطا بالبكاء و بالأمل في العودة إليها، و لكن اليأس أغلب."[13]

أما العاطفة الثانية، التي تطالع قارئ هذا الشعر، فهي العاطفة الدينية التي كثيرا ما يضرب الشاعر على وترها من أجل التأثير في المتلقي و تحقيق الهدف الإبلاغي من هذا الشعر وهو إقناع المستغاث به بضرورة إنجاد المدن المنكوبة، وتتجسد هذه العاطفة في تلك النبرة الدينية العالية، في وصف مظاهر التحول من الإسلام إلى المسيحية و

من الإيمان إلى الكفر، و في الإلحاح على عنصر الدين و التركيز على العقيدة و الإيمان في تحقيق النصر.

و قد يصل شاعر الاستصراخ بالعاطفة الشخصية و العاطفة الدينية إلى مستوى استثارة المشاعر الإنسانية عامة، عندما يركز على تصوير معاناة المنكوبين و محنتهم، فيصور بشاعة القتل و الأسر والسلب و هتك الأعراض و ما إلى ذلك من أصناف العذاب التي ترفضها الإنسانية و تتأثر لها النفس البشرية.

شعر الاستصراخ: الرؤيـــة و التشكيل الجمالـــي:

تتجلى شعرية قصيدة الاستصراخ الأندلسية في مظهرين أساسين: مظهر الدلالة، ومظهر التركيب و داخل كل مظهر من هذين المظهرين، مجموعة من العناصر يمكن إجمالها فيما يلي:

أولا : الرؤية : و الرؤية في هذا اللون من الشعر وليدة التجربة الجماعية مع نكبة السقوط، فهي لا تختص بشاعر مفرد فقط ، بل تتعداه إلى الجماعة ، إنها رؤية جماعية يصدر عنها عموم شعراء الاستصراخ، و هي كل ما يشكل الشعور الفردي و الجماعي بالفقد و تتلخص في عنصرين أساسين:

- **وصف المعاناة:** فشعراء هذا الغرض يركزون في تصويرهم لمعاناة المدن المنكوبة وأهلها، على الجانب المأساوي من محنة هذه المدن، كمبدأ التحول من الإيمان إلى الكفر، و مبدأ الشرف و الحرمة و القداسة و ما تمثله هذه القيم و الرموز في وجدان العربي المسلم.
- **المكان:** يحتل المكان بنية أساسية في القصائد الإستصراخية الأندلسية، و يعد أداة فاعلة فيها ، حيث نجد شعراء الاستصراخ يستخدمونه بكثافة عالية من أجل التعبير عن معاناتهم، فيسجلون ما يصيب ذلك المكان من خراب و دمار و يكثرون من البكاء

عليه و يعبرون عن حنينهم الجارف إليه و غربتهم الأسرة في الابتعاد عنه، لقد حول هؤلاء الشعراء المكان إلى قضية و هم يصورون مأساة سقوط المدن و ضياعها، فلا تكاد تخلو مرثية أو قصيدة استصراخية واحدة من تكرار هذه الصورة، صورة المكان- المدينة أو الوطن- يقول فوزي سعد: " و الشاعر في رثائه لجزيرة الأندلس يصدر عن شعور وطني عميق، فنجد في رثائه صورة الوطن الأم أو الجزيرة بمعناها العام، و لكننا قد لا نحس في رثائه تلك العاطفة القوية التي تبدو في رثائه لمدينته يبكيها بدموع حارة، و يبدو في صورة العاشق الذي فقد حبيبته إلى غير رجعة فظل طول عمره يندبها و يبكيها ونحس كما لو أن قطعة غالية قد انتزعت من جسده يضاف إلى ذلك أن الشاعر كان شاهد عيان يرصد ما يجري أمامه بدقة، ويصف مدينته وصفا صادقا يمتزج بالحسرة والألم على ضياعها." [14]

ثانيا : الظواهر الجمالية في شعر الاستصراخ :

إذا كان الهدف من الشعر الجيد -عند حازم- هو إحداث الغرابة وتوليد المفارقة في المتلقي، فإن شعر الاستصراخ قد حقق من تلك الغاية الشيء الكثير، فهو وإن كان يستمد أهميته من جلال المناسبة التي قيل فيها وإن كانت معانيه مألوفة مكررة ، " لكنه في أغلب نماذجه كان شعرا جيدا يتسم بتدفق العبارة و حلاوة الجرس وقرب المأخذ وإذا كان حظ معانيه من الابتكار ضئيلا وحظ صوره من الابتداع قليلا ، فان نماذجه في مقابل ذلك كانت مفعمة بأصدق العواطف حافلة بأحر المشاعر "[15] ،التي تلونت بها العبارات فبدت الأشعار معها طريقة متميزة .

وتكمن شعرية قصائد الاستصراخ عامة في كيفية إبراز ذلك الجانب المأساوي من سقوط المدن الأندلسية ومعاناة أهلها من ظلم

العدو، فالشاعر يعتمد في تحقيق غاية التأثير في الملتقى على تقنيات أسلوبية خاصة تعمل على نمو النص الاستصراخي وامتداد دلالته منها:

- **توظيف أسلوب الحكي والسرد** : فأكثر قصائد الاستصراخ تتسم بالطابع القصصي،حيث تصبح فيه القصيدة قصة شعرية ، وكون النص الاستصراخي ينقل مراحل سقوط المدن والأحداث المختلفة التي تتعلق بذلك والحالات الشعورية التي تغمر الشاعر ومن معه ، فإنه يحيلنا إلى كونه وصفا للأحداث في قالب قصصي،ومنه تبدو السردية غالبة وواضحة في معظم القصائد ، فالشاعر يحكي عن المحنة ، يسرد الأخبار ويخبر في سرد وقائع اغتصاب المدن،ويصف معاناة أبناء هذه المدن مكثرا من نعوت القسوة والظلم تأكيدا منه للتجربة وتثبيتا لها ، وشاعر الاستصراخ يركز كثيرا على هذا العنصر – الحكي والسرد – لاستمالة الممدوح المستغاث به مستعينا بأفعال تفيد الحركة والتحول مثال ذلك الأفعال الواردة في سينية "ابن الأبار" التي مثلنا بها سابقا : **"أضحى أهلها" / "أمسى جدها "/ "ارتحل الإيمان" / "صيرتها العوادي"/ "يا للمساجد عادت"/ "وللنداء غدا أثناءها جرسا"** وقس على ذلك في بقية النماذج التي صيغت على هذا المنوال .

والمتتبع لملامح البنية السردية والقصصية في القصيدة الاستصراخية الأندلسية ، يلاحظ انتقالها في الغالب الأعم من العام إلى الخاص في إطار علاقة الكلي بالجزئي ، أي الانتقال من مأساة الوطن بأكمله (الأندلس) في بداية القصيدة إلى مأساة المدينة الواحدة أو المدن المتعددة (بلنسية ، قرطبة ، شاطبة ، حمص ... الخ) في ثنايا القصيدة أو في نهايتها ونستطيع أن نمثل لذلك بنونية "الرندي" التي ركزت في البداية على محنة الوطن الأندلس ثم سرعان ما راحت تفصل في وقع هذه المحنة على مدن هذا الوطن وأقاليمه ،يقول" الرندي":

دهى الجزيرة أمر لا عزاء له

هوى له أحد وانهد ثهلان

أصابها العين في الإسلام فارتزئت

حتى خلت منه أقطار وبلدان

فاسأل بلنسية ما شأن مرسية

وأين شاطبة أم أين جيان

وأين قرطبة دار العلوم فكم

من عالم قد سما فيها له شان

وأين حمص وما تحويه من نزه

ونهرها العذب فياض وملآن[16]

كما يتجسد الانتقال من الكل إلى الجزء (الأندلس بلنسية ، قرطبة) في سرد الوقائع في سينية "ابن الأبار" أيضا، يقول فيها:

أدرك بخيلك خيل الله أندلسا

إن السبيل إلى منجاتها درسا

ياللجزيرة أضحى أهلها جزرا

للحادثات وأمسى جدها تعسا

تقاسم الروم لانالت مقاسمهم

إلا عقائلها المحجوبة الأنسا

وفي بلنسية منها وقرطبة

ما ينسف النفس أو ما ينزف النفسا[17]

هكذا يتحدد أمامنا الفضاء الحقيقي في معظم الشعر الاستصراخي، إنه الأندلس الجريحة ، وهو فضاء يعبر عن الفعل الاستنجادي التوسلي من أجل إنقاذها ، أما الزمن – زمن هذا الشعر – فيتلخص في زمن الضعف والانهيار ، وأما الشخصيات البطلة في هذه القصائد فهي كل ما حوته هذه الجنة الضائعة من بشر وحجر ، إنها

الشيوخ والنساء والأطفال ضحايا الأسر، إنها المساجد التي تحولت إلى كنائس، إنها الحدائق النضرة التي تحولت إلى خرائب بائسة .

لقد حقق شاعر الاستصراخ ، من خلال عنصر السرد و الحكي ، مسألة الإثارة وتحقيق اللذة في هذا النوع من الشعر الجاد وذلك من خلال إبراز تفاعل الأحداث وتباينها .

- **المقابلة والمطابقة** : تعتبر المقابلة من العناصر الأساسية في شعرية قصائد الاستصراخ وهي تعمل على نمو النص وتوليد الدلالة، يقول "حازم القرطاجني ":

"إن المعاني تقترن على أساس المضادة والمخالفة " [18]، فشاعر الاستصراخ وهو يصف حال الأندلس عامة أو المدن المنكوبة التي سيطر عليها النصارى يعتمد على عنصر المقابلة أو المقارنة بين ماضي المدينة وحاضرها ، بين دخول الشرك وارتحال الإيمان، بين ما أصاب أهلها من حزن وما اعترى الأعداء من فرح، بين مأتم الإسلام وعرس الكفر ، ويظهر ذلك من خلال الإكثار من ألفاظ المطابقة في أسلوب القصائد عموما مثل : **"المأتم /العرس"** ، **"الأمان / الحذار"**، **"السرور / الأسى"**،**"الإشراك / الإيمان"** ، **"المساجد / البيع"** ، **"الآذان /الجرس"** ، **"الرجاء / اليأس "**...

كما يقابل الشاعر ويقارن بين ماضي المدينة وصورتها المشرقة وبين حاضر المدينة وصورتها الكئيبة ، وهذا مانجده مجسدا في النماذج السابقة وغيرها ، والملاحظ أن هذه المقارنة تأتي ممزوجة بلهفة الشاعر وحسرته على ماضي المدينة ، مما يؤكد أن أسلوب المقابلة يعمل على تكثيف التجربة وتوليد المفارقة ، كما أنه يزيد النص الاستصراخي تماسكا ويغني دلالته، فالجمع بين الأضداد في هذا اللون من الشعر ليس من الاهتمام بالزينة بقدر ماهو جزء من التجربة.

- **الارتكاز على المجاز والتشبيه والاستعارة** : بهدف تركيز التجربة وكل ذلك يتم بواسطة الصورة التي تشحن بأبعاد دلالية

ونفسية وجمالية في آن واحد. ويعتني شاعر الاستصراخ بالصورة "بوصفها تقنية فاعلة من تقنيات الاتصال الجماهيري ، والتأثير في المتلقي ، وخاصة المتلقي المسلم في الأندلس وخارجها وفي زمن الشاعر ، لتحريك مشاعره وضمان تعاطفه مع الأندلسيين واستثارة حميته لنصرتهم ومساعدتهم وأكثر ما تتجلى هذه التقنية لدى عرض الشاعر مجموعة من المشاهد المؤثرة تمثل ما حل بالأندلسيين بعد استيلاء العدو على مدنهم والذي ينعم النظر في هذه المشاهد يتخيل الشاعر ممسكا بآلة تصوير تلفزيوني وينتقل بعدستها من مشهد إلى مشهد ، وكأنه يعيش في عصرنا عصر " إعلام الصورة" مما يدل على أن الشاعر قد قصد فعلا أ ن يستخدم قصيدته للقيام بدور إعلامي جماهيري "[19]

وكثيرا ما تعتمد الصور ة في القصيدة الاستصراخية على تشخيص المعنوي وتجسيد المجرد ، عن طريق الاستعارة ، مثال ذلك ما نجده في سينية "ابن الأبار" من هذه الصور:" **أمسى جدها تعسا** "، " **مدائن حلها الإشراك مبتسما** " ، " **ارتحل الإيمان مبتئسا** "، "**أنسا ما ضعف منها الطرف يستوحش**" ... الخ ، حيث أدت هذه الصور الاستعارية دورا هاما في تحقيق عنصر الدهشة و المفاجأة ، والإحساس بجماليتها وقوة تأثيرها في النفس وذلك من خلال تشخيص المعنويات : " **الجد** " **الإشراك** " ، " **الإيمان** " ، وإضفاء بعض الصفات الإنسانية عليها ، فجمالية هذه الصور تكمن في تحويلها المعاني العادية إلى معاني مؤثرة وموحية ، مما يجعلها صور استعارية شعرية فاعلية وحركية بفعل التشخيص والأنسنة ، والشيء نفسه نجده مكررا إذا تجاوزنا قصيدة "ابن الأبار" إلى بقية الأشعار الاستصراخية حيث يسترعي انتباهنا تلك القدرة على تصوير الأحاسيس الذاتية وتجسيدها وتحويل المشاهد إلى انفعالات يتقمصها المتلقي بعد أن يفاجأ بها ،إضافة إلى استخدام تقنية التشخيص التي تقوم على الاستعارات مثلما

يتبدى لنا في نونية "الرندي" الشهيرة ، وبالذات في الموضع المخصص لوصف المدن الأندلسية التي سقطت ، حيث يصور الشاعر" الإسلام "و"المحاريب" و"المنابر" أشخاصا يندبون الأندلس وينوحون عليها :

تبكي الحنيفية البيضاء من أسف

كما بكى لفراق الإلف هيمان

حتى المحاريب تبكي وهي جامدة

حتى المنابر ترثى وهي عيدان [20]

فالتشخيص هنا يخدم مقاصد الشاعر وغايته في التأثير في الملتقى وإثارة المزيد من الحزن الإنساني على فقد تلك المدن وبالتالي الحمل على إنقاذها والاستصراخ لنجدتها.

أما الصورة التشبيهية ، فقد لعبت هي الأخرى دورها في القصائد الاستصراخية، وتعدت قصدية الإيضاح إلى تحقيق هدف آخر يخدم سياق التجربة - سياق التفجع والاستصراخ – وذلك من خلال رسم صور مشاهد النكبة والمعاناة وتوجيه نداء الاستغاثة واستعطاف المستغاث به، مثال ذلك :

ياراكبين عتاق الخيل ضامرةً

كأنها في مجال السبق عُقبان

وحاملين سيوف الهند مُرهفة

كأنها في ظلام النقع نيرانُ

يارُبَ أم وطفل حيل بينهما

كما تفرق أرواح وأبدان

وطفلة مثل حسن الشمس إذ طلعت

كأنما هي ياقوت ومرجان[21]

غير أن كثيرا من القصائد الاستصراخية "لا تكون في حاجة إلى المبالغة في استخدام محسنات بيانية إضافية من استعارات وكنايات

وتشخيص وغيرها لتوضيح الصور لأن الصور في حد ذاتها تمثل المأساة في أدق تصوير وأوضحه ، بل إن واقعية هذه الصور والمشاهد هي مصدر أساسي للتأثير في القارئ

والمشاهد "[22] ، وهنا تلعب الصورة الوجدانية الخالية من التراكيب الاستعارية والتشبيهية الدور الأكبر في تصوير الحدث كقول "الرندي" من قصيدته :

يا من لذلة قوم ، بعد عزهم

أحال حالهم كفر وطغيان

بالأمس كانوا ملوكا في منازلهم

واليوم هم في بلاد الكفر عيدان

فلو تراهم حيارى لا دليل لهم

عليهم من ثياب الذل ألوان

ولو رأيت بكاهم عند بيعهم

لهالك الأمر واستهوتك أحزان [23]

فهو مشهد مأثر، مشهد قوم ذلوا بعد أن كانوا ملوكا فأصبحوا الآن عبيدا في بلاد الأعداء.

- اتسام هذا النوع من الشعر عموما بحرارة التجربة وتوهجها وصدق العاطفة والإحساس الحزين والحسرة القاتلة والنبرة الحماسية المرتفعة ، إضافة إلى اعتماده على بعض الأدوات والمؤثرات الفنية الخاصة كالتكرار والترديد والجناس وكلها تحقق وظيفة شعرية عالية .

نخلص في الأخير إلى أن الشعر الاستصراخي الأندلسي يمثل نموذجا حقيقيا للعمل الإبداعي الذي تتعانق فيه الوظيفة الإبداعية مع الوظيفة الإبلاغية ،وإذا كانت الوظيفة التبليغية أو الاتصالية مقصودة في هذا النوع من الشعر لذاتها بين مرسل هو الشاعر (المستغيث) ومتلق هو الممدوح (المستغاث به) قائدا كان أم جماعة ، فإن ذلك لا

يعني أن الشاعر في هذا الغرض يصب اهتمامه على هذا الجانب الاتصالي فقط ، بل نراه يحرص في الكثير من هذا الشعر على الجانب الجمالي والوظيفة الشعرية ، وبالتالي يجمع بين ما هو مفيد (تحقيق الغاية في طلب النجدة والإغاثة) وما هو ممتع (التأثير في الملتقى وتحقيق المتعة الفنية)، وهذا مانراه محققا في كثير من قصائد الاستصراخ على غرار قصائد "ابن الأبار" و"ابن الخطيب" التي حققت الجانب الإبلاغي الاتصالي بوصفها أداة فعالة في طلب النجدة والاستغاثة وسجلا تاريخيا خالدا لما أصاب المسلمين من أحداث في تلك الفترة (الجانب التوثيقي) ، كما حققت هذه القصائد أيضا الجانب الجمالي من خلال ما حوته من عناصر جمالية وتقنيات فنية عالية تتجسد خاصة في التركيب الشعري والظواهر الخاصة كالمحسنات المعنوية واللفظية والتكرار والترديد والإيقاعات الحماسية العالية والتصوير المعادل للانفعالات وكذا العمق وحرارة العاطفة ، لقد عبر هذا الشعر- حقا- على ذلك التجديد الموضوعي في الأدب الأندلسي وتلك الخصوصية الشعرية الأندلسية بشكل يجمع بين المهمة التبليغية والمتطلبات الفنية التي أضفت على تلك المهمة مسحة جمالية أهلتها للجمع بين الإفادة والإمتاع .

الهوامش و الإحالات :

1) بن سلامة الربعي . محاضرات في الأدب المغربي والأندلسي ، منشورات جامعة منتوري قسنطينة ص 79 .
2) الداية ، رضوان. في الأدب الأندلسي. ط 1 ، دمشق : دار الفكر ، 2000 م ص 160
3) نفسه. ص. 161.
4) نفسه . ص. ن .
5) ابن الأبار ، أبو عبد الله محمد القضاعي البلنسي .قراءة وتعليق عبد السلام الهراس. الدار التونسية للنشر ، 1985 ص 395.
6) ابن عذاري المراكشي ، البيان المغرب . قسم الموحدين. تحقيق محمد إبراهيم الكتاني وآخرون ، بيروت : دار المغرب الإسلامي . المغرب دار الثقافة ، 1985 . ص 380-382 .
7) ابن الأبار. المصدر السابق .ص 395 – 396 .
8) المقري التلمساني ، أحمد بن محمد .نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب .تحقيق إحسان عباس ، 1968 .487/4.
9) ابن الأبار. المصدر السابق .ص 397-399 .
10) ديوان لسان الدين ابن الخطيب (ط المغرب) ص 677 عن" رضوان الداية "في "الأدب الأندلسي" ص 169-170 .
11) تاريخ ابن خلدون . بيروت : منشورات الكتاب اللبناني، 1968 م ، 412/7-413.
12) الداية ، رضوان .المرجع السابق. ص 171 .
13) نفسه .ص 175 -176 .
14) فوزي، سعد عيسى. الشعر الأندلسي في عصر الموحدين .ط1 .الإسكندرية : دار الوفاء للطباعة والنشر .2007 م ، ص 179.

15) الدقاق ،عمر ملامح الشعر الأندلسي. ط1. لبنان – بيروت/سورية حلب: دار الشرق العربي، 200 م 1427 هـ ص 244.

16) المقري التلمساني .المصدر السابق. 487/4 .

17) ابن الأبار .المصدر السابق .ص 395 .

18) القرطاجني ، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، ط 2. بيروت : دار الغرب الإسلامي ، 1981 م.ص 86 .

19) جرار،صلاح قراءات في الشعر الأندلسي. ط1 .عمان - الأردن : دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، 2007 م 1427 هـ . ص 125 .

20) المقري التلمساني .المصدر السابق. 487/4 .

21) نفسه .ص (ن) .

22) جرار ، صلاح . المرجع السابق .ص 127 .

23) المقري التلمساني .المصدر السابق. 4/ 487 .

قراءة أسطورية جمالية
في قصيدة "شيء من ألف ليلة"
للبيّاتي

الدكتورة سامية عليوي-الجزائر

تتميّز المعرفة الجمالية بالخصوصية، لذلك كان الحكم بالجمال بعيدا نسبيا عن اليقين، ويرتبط في الأساس بالذّوق والميول والرّغبات. كما أنّ تحديد هذا الجمال يختلف من شخص إلى آخر، لأنّه لا يتمّ إلاّ بمعايير تختلف هي أيضا باختلاف الأشخاص. فالجمال إذن متعدّد ومختلف من حيث النّسبة، كما أنّ جمال الطّبيعة يختلف عن جمال قطعة موسيقية أو قصيدة شعرية.

ومن هنا، يمكننا القول إنّ هناك اختلافا في الإحساس بالجمال لأنّه ليس شيئا ملموسا كما أنه ليس ثابتا في النّص، وإنّما يتعدّد بالتّفاعل بين النّاظر (القارئ) والمنظور إليه (النّص)، فالقارئ والسّامع والمشاهد ينظرون إلى شيء واحد (نصّ، قطعة موسيقية، بناء معماري ..) لكنّ أحكامهم الذوقية تتفاوت وتختلف حسب تفاعل كلّ واحد منهم مع هذا الشّيء (النّظرة لا تكون واحدة للشّيء الواحد) .

كما أنّ تأثير النّص على المتلقّي (عملية ذوقية فردية)، وعملية تبيان مواطن الجمال لا تتجسّد في الفكر أو التّصوّر، وإنّما في قدرة القارئ على اكتشاف الأساليب والمضامين والخصائص التي ساهمت في إضفاء صفة الجمالية على النّص الأدبي، وبذلك يكون تأثيره (النّص) مرتبطا بتفاعل الشّخصية وقابليّتها لما هو موجود فيه، فإن وافق ما في النّفس كان جميلا، وإن لم يوافق ما في النّفس كان غير ذلك، ونصل بذلك إلى أنّ الجمال غير موجود في النّص، وإنّما هو موجود في نفس القارئ .

وقد ارتبط علم الجمال في بداياته بالإدراك الحسّي، ثمّ تحوّل التّأكيد الخاصُّ في هذا المجال من الاهتمام بالحاسّة Sens إلى الاهتمام بالحساسية Sensibilité، وقد اتّفق الباحثون بشكل عام على أنّ « علم الجمال نشأ في البداية باعتباره فرعا من الفلسفة، ويتعلّق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتمّ أيضا بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعيا في الأشياء التي ندركها، أم توجد ذاتيا في عقل الشّخص القائم بالإدراك. » (1)

لكنّ النّاقد حين يحكم بالقبح أو الجمال على الشّيء، فإنّه لا يحكم حسب أشياء في نفسه فقط، وإنّما بحسب قوانين خارجية تلقّاها عقله أيضا، ومراعاة هذه القوانين من شأنها أن تُحدث المتعة. فما وافق هذه القوانين الطّبيعية يكون مقبولا في الصّورة، وما خالفها يكون مرفوضا. ويكاد ذلك يكون مرتبطا بمدارس علم النّفس الحديثة، وبصفة خاصّة التّحليل النّفسي من خلال تأكيد "فرويد" الخاصّ على غريزة الحياة في جانبها الجنسي، خاصّة المرتبطة باللّذة وإشباعها، وغريزة الموت

باعتبارها ترتبط أكثر بالشّعور بالألم.(2) ومهمّة الفنان أن يوفّر هذه القوانين الطّبيعية لإبداعاته حتّى تكون مقبولة.

ويمكن أن تكون الخاصّية التي توفّر لنا مقدارا من الجمال، فكرة أو أسلوبا أو صيغة أو طريقة في التّعبير، لذلك سنحاول استخراجها وتبيان مدى مساهمتها في صنع نوع من التّماسك والانسجام من حيث معنى النّص ومبناه العام، الشّيء الذي يولّد فينا نوعا من الإحساس بالمتعة الجمالية عند قراءة النّص الشّعري.

ويمكننا الوقوف على مواطن الجمال في النّص بتتبُّع حركة العناصر من حيث هي عناصر مختلفة فيما بينها، وكذلك من حيث أنّ هذه العناصر تنسج في حركتها أنساقا من العلاقات المتنوِّعة « فالجمال مكمنه النّسيج وقدرة العناصر على توليده نسقا متميِّزا ينهض بالبنية، ويصل بها إلى نمذجة النّظام وإلى وضعه على مستواه الصّافي الشّفاف حتّى الخفاء واللاّ حضور، أو حتّى الإيهام باللاّ نظام أو بالعفوية.»(3)

لذلك، سنحاول الوقوف على أهمّ الأساليب التي أعطت قصيدة "شيء من ألف ليلة" للبيّاتي صبغة جمالية، مركّزين على أربعة منها رأينا أنّها مهمّة جدّا لارتباطها بالرّموز الأسطورية - ذلك أنّ هذه القصيدة تزخر بكمّ هائل من الأساطير ممّا يفرض علينا قراءة خاصّة لهذه الرّموز-، زيادة على وظيفتها الجمالية، وهي: التّداعي، الحوار الدّاخلي، الصّورة الشّعرية، و الموسيقى .

1 - التّداعي: لارتباطه بالذّاكرة والحلم، وما يختزنه اللاّشعور حيث تتجمّع الصّور البدائية المشتركة لدى الإنسانية كلّها، ويسمّيها "يونج" النّماذج العليا *

2 – الحوار الدّاخلي: حيث تتجلّى حيرة الإنسان الدّائمة أمام الخلق، فتكبر بداخله أسئلة، يبحث لها عن جواب من خلال الحوار بعد ذلك.

3 - الصّورة الشّعرية: حيث توصّل الإنسان إلى الإدراك من خلال الصّور، - وبعبارة أخرى، توصّل إلى الإدراك المعرفي عن طريق الإدراك الحسّي- .

4 - الموسيقى الشّعرية: حيث ارتبطت أعمال الإنسان دائما بالإيقاع، خاصّة ممارسات صانعي الأساطير لطقوس العبادة.

أوّلا- التّداعي:

تكتسي تقنية التّداعي- التي تتمثّل في الصّور والأفكار اللاّشعورية الجمعية الموروثة من تراث الأسلاف حسب يونج - أهمية كبرى في إضفاء مسحة جمالية على معمار القصيدة الحديثة، وتشترك الرّومانسية ومدرسة التّحليل النّفسي في النّظر إلى اللاّشعور باعتباره « مصدر الصّورة من صور الحقيقة الواقعية، وأنّ أسلوب التّداعي الحرّ

السّائد في التّحليل النّفسي يمثّل نمطا آخر من أنماط الصّوت الباطن الذي نادت به الرّومانسية ».(4)

ونظرا إلى الأهّمية التي تكتسيها هذه التّقنية فقد جعلها عبد الرّضا علي مهمّة خطيرة وهامّة، ذلك أنّ جماليات التّداعي « لا بدّ أن تعتمد على مخزون ثقافي واسع، وخيال خصب مولّد، ليأتي التّداعي التّصويري غير متكلّف ولا قسري، وليؤدّي وظيفته في عملية التّوليد. »(5) و يتوقّف ذلك على قدرة الشّاعر على إعطاء الدّال أكثر من مدلول واحد، وهذا الأمر - المخزون الثّقافي - لا يتأتّى لكلّ شاعر، زيادة على أنّه يمنح الشّاعر
تفرّدا يميّزه عن غيره من الشّعراء.

وقراءة التّداعي تعني قراءة التّطوّر في القصيدة (6)، لأنّ التّداعي يأتي من خلال صوت الشّاعر، وبمعنى آخر، فالتّداعي هو صوت الشّاعر الذي يحدّد مسرح تحوّلات رمزه. وهي علاقة بين صوت الشّاعر ومبنى قصيدته. وهذه الثّنائية محكومة بعامل تفاصيل الذّاكرة.

والتّداعي الذي سنتناوله بالدّراسة هو القائم في الأساس على التّداعي المعنوي للكلمة المفردة مع ما يوحي به هذا التّداعي في ارتباطه بالصّور الشّعرية - خاصّة - حيث تبرز التّفاصيل، فتحيلنا مفردة واحدة على جملة من التّراكمات الأسطورية والتّراثية التي لا تبدو لنا إلاّ إذا تعمّقنا أكثر داخل هذه النّصوص، وأمسكنا بالخيط الذي يقودنا إلى جوهرها (7).

فحين نقرأ قصيدة "شيء من ألف ليلة" للبيّاتي، توحي لنا كلمة "الجواد المجنّح" بتداعيات صورية تتوالد الواحدة بعد الأخرى، لتكون عودة إلى الأساطير المشحونة بالصّراع والبحث، والتّمرد والثّورة والتّجوال والتّحدّي، حيث يقول:

« أطير كلّ ليلة على جوادي الأسود المسحور
إلى بلاد لم تزوريها ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور
أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافة
ألتفّ في عباءة النّجوم
منتظرا محموم
(....)
أحمل مصباح علاء الدّين
أُغرق في الفجر المغنّي الشّاحبَ الحزين
أمدّ سلّما من الأصوات
أرقى به لبابل

مغنّيا وساحرْ... » (8)

وتتوالد الصّور واحدة بعد الأخرى في هذا المقطع، حيث، حين ذُكر "الجواد المجنّح" تولّدت منه صور أخرى تداعت إلى فكر الشّاعر:

فكرة "الفردوس المفقود" الذي يظلّ الإنسان في بحث مستمرّ عنه، حيث ينعم بالأمن والأمان في زمن فُقد فيه هذا الإحساس تماما. ومن هذا الفردوس المفقود، تولّدت صورة جبل الرّبات، حيث أضحى الشّاعر في زمن لا شعري، طغت فيه المادّة على كلّ المشاعر، ومن جبل الرّبّات (حيث الشّعر)، تتداعى صور النّجوم - إلى حيث تتطلّع عيون الشّعراء دائما، ليحلّقوا في سماء الخيال -؛ وفي هذا الزّمن اللاّ شعري، فإنّ الشّاعر لا يكتب القصيدة، ولكنّه يعاني من جفائها (فهي لا تأتي، في حين يظلّ منتظرا حلولها): مغطّيا جرحه بالملح، نازفا موته على الحروف، فالشّاعر لا يمكنه أن يغنيّ وجرحه ينزف، لذلك يجعله أكثر إيلاما بتعريته وعرضه في شعره أمام النّاس، واصفا إيّاه دون تزييف أو تجميل.

ويستمرّ البحث عن الخلاص، ويعود الشّاعر ثانية إلى جواده المجنّح الذي يظلّ يأمل في أن يحمله إلى عالم غير العالم، إلى فردوسه المفقود. لكنّ الشّاعر يصبح أكثر قوّة هذه المرّة، فتعرية الجرح وتغطيته بالملح ووصفه، تدفع بالشّاعر إلى الحديث عن الانتقام والقصاص ممّن أحدثوا هذا الجرح، وهنا يبدأ البحث عن القوّة بدل الضّعف، فيحمل مصباح علاء الدّين السّحري - رمز القوّة لوجود عفريت المصباح-، فالشّاعر يبحث عن مخلّص من عالم آخر غير عالم البشر - عالم العفاريت - حين عجز البشر عن تحقيق هذا الخلاص، وحين أعلنوا الخنوع والاستكانة. والبحث عن القوّة لا يترك للشّاعر وقتا للغناء، فلا وقت لسماع الأغاني (وهذا ما يجعل الشّاعر يُغرق المغنّي في الفجر). وبعد الفجر يبدأ العمل، حيث تنتهي كلّ حكايات السّمر: وتسكت شهرزاد عن الكلام المباح حين يدركها الصّباح. والعمل يستدعي الحركة، فيمدّ الشّاعر سلّما من الأصوات؛ وقد جعله الشّاعر سلّما وهميّا درجاته من الأصوات، وقد يُختلف في طبيعة هذه الأصوات، التي يمكن أن تكون صلوات، وقد تكون تراتيل، وقد تكون تعاويذ، وقد تكون هتافات، وقد تكون عويلا، وقد تكون ترانيم دينية عبّر بها الشّاعر عن رغبة في تجاوز الجدب الحضاري للأمّة العربية - وإن ظلّت أجزاء رمزية في عمق الرّغبة-، وبذلك ظلّت رمزا جزئيا في القصيدة.

ويرتبط التّداعي هنا بالذّاكرة، وبين الذّاكرة والرّمز الأسطوري قاسم مشترك هو الانبعاث / التّحوّل، عبر رمز "أورفيوس" الذي يحيلنا إلى البحث، والبحث يحيلنا إلى الرّحلة، إلى "عوليس" و"سندباد"

و"جلجامش"، إلخ .. حتىّ لا نكاد نميّز بين هذه الشّخصيات الأسطورية في البداية، حيث تختلط ذاكرة الشّاعر بذاكرة العالم، ومن هذا الاختلاط تخرج وحدة القصيدة وائتلافها، لأنّها - الوحدة - قادمة من تفاصيل الذّاكرة، وتفاصيل الأسطورة (الحلم). ولا يمكن فهم تلك التّفاصيل - التي ليست أكثر من إشارات تشير إلى وقائع - إلاّ إذا ربطناها بصوت الشّاعر / الفاعل، وبرمزه الجوهري في القصيدة.

وتتداعى الصّور، ويرقي الشّاعر إلى بابل هذه المرّة، وما بابل سوى عراق الشّاعر، لكنّ السُلّم الذي يستخدمه للوصول إلى هذه المدينة "الهرّة" - كما يسمّيها جليل كمال الدّين - التي تأكل أولادها، هو سلّم من الأصوات، وهل بابل إلاّ مدينة مُكمّمة للأفواه، ومصادِرة للآراء يريد الشّاعر أن يوصل صوته إليها ؟، وهل بابل أيضا إلاّ مدينة من مدن العرب - في فترة الخمسينيات - حيث الاستعمار الخارجي والدّاخلي (العملاء)؟. ومن بابل تأتي صورة أخرى، ويستمرّ البحث، لكن ليس عن المدينة هذه المرّة، ولا عن الشّعر في زمن اللاّ شعر، ولكن عن الزّهرة الزّرقاء - زهرة الخلود -، فالشّاعر يبحث عن حياة أخرى في زمن بات الإنسان العربي فيه يموت موتا بطيئا.

وتستمرّ الصّور في التّداعي:

« أبحث في جنانها المعلّقه
عن زهرة زرقاء
عن كلمات كاهن المعبد فوق حائط البكاء
ولا أرى غير عواميد الضّياء، ورصيف الشّارع المهجور
وسائل يلتفُّ في ثيابه مقرور
يطرق باب البلد المهجور
أسقط من فوق جواد الموت
ومن سريري ميّتا في البيت
وفي يدي جريده
قديمة جديده
يضحك جاري ساخرا، ويسكت المذياع
ويدرك الصّباح شهرزاد »(9)

فالجنان المعلّقة - مفخرة بابل، و إحدى عجائب الدّنيا السّبع - يأتيها الشّاعر باحثا عن زهرة الخلود، وهل بابل إلاّ مدينة للفناء؟ فلا حياة فيها ولا أحياء، غير عواميد الضّياء، وغير الأرصفة التي يفترشها المتسوِّلون؟ حين حلّت اللّعنة بالمدينة، ولا كاهن يفكُّ طلاسمها، ويكشف سرَّ النّبوءة واللّعنة التي جعلت المدينة خالية، فتظهر أسطورة "أوديب"، فلا شكّ - لدى الشّاعر - أنّ اللّعنة ستُرفع عن بلاد العرب إذا كان في

هذه البلاد من يتطهّر من الذّنب - الذي اقترفه الأسلاف وتركوا البلاد ترزح تحت نير الاستعمار- ويفكّ قيودها، لتحيا، ويحيا شعبها بحياتها.

ويظهر صوت الشّاعر من جديد، ليعلن أنّ الرّحلة التي قادنا إليها لم تكن سوى حلم وأنّه لم يغادر محيط بيته، وأنّه لم يترك سريره الذي كان ينام عليه، ولكنّها كانت مجرّد أحلام، وقد تكون أحلام يقظة ولكنّها ستظلّ أحلاما، وأحداثا استدعتها ذاكرة الشّاعر وهو جالس على سريره ممسكا بجريدته التي تجترّ الكلام ذاته، وتعيد الأخبار ذاتها - في مدينة تكمّم الأفواه - ويظلّ كلّ سكّانها يعانون الأرق، ومنهم جار الشّاعر الذي يبقى يستمع إلى المذياع - الذي يعيد حكايا تستدعي الضّحك والسّخرية - إلى مطلع الفجر، حيث يسكت الجميع عن الكلام المباح - حين يدركهم الصّباح - وكأنّ الكلام ممنوع في النّهار ليمارسوه في الخفاء ليلا، أو حين تنام أعين الرّقباء.

ثانيا: الحوار الدّاخلي أو المناجاة الدّرامية:

اعتمد الشّعراء المحدثون على تقنية المناجاة التي تُضفي على قصائدهم شكلا أكثر حركة وتدفّقا في الدّلالة الجمالية، والمقصود بالمناجاة الدّرامية « الحوار الذي يتدفّق من طرف واحد أو حوار بين النّفس وذاتها، حيث تتداخل فيه كلّ المتناقضات، وتنعدم فيه اللّحظة الآنية، ويبهت المكان وتغيب الأشياء إلى حين. »(10) وهو أيضا كما يعرّفه ت. س. إليوث « صوت الشّاعر يتحدّث إلى نفسه أو إلى لا أحد .. وجزء من متعتنا في الشّعر هي اللّذة التي نستقيها من سماع كلمات غير موجّهة إلينا .. »(11) وبذلك، تصبح المناجاة إحدى المقوّمات الأساسية التي يقوم عليها الشّعر الحديث، حيث بدلا من أن يقود الشّاعر قارئه إلى (قصّة) يمضي في شرح تفاصيلها، نجده يدعوه إلى أن يتابع - وليس بلازم أن يفهم - الأفكار المشوّشة والعواطف المتخبّطة التي يحاول أن يُلقي بها على الورق أمام قارئه، فتكون القصيدة بذلك نقلا لما لا يمكن صياغته.

ولهذا، أصبح لزاما على القارئ الذي يُقدم على قراءة قصيدة من هذا النّوع أن يُقبل على ما يقرأه بفهم مختلف، كما لو كان يُقبل على لغز ذاتي يحتاج من جانبه إلى جهد موضوعي لفضّه. ومن ثمّ يُصبح القارئ محقّقا بوليسيا أمام معالم جريمة لم يُكتشف الجاني فيها بعد، أو طبيبا نفسانيا أمام نصٍّ من نصوص الهلوسات العقلية. فالقارئ الحديث أصبح مُطالَبا بألاّ يكتفي « بموقعه المتعالي عن العمل وألاّ يقنع بالوقوف منه موقف المتفرِّج فحسب، بل إنّه مُطالَب بأن يُرهف السّمع للمونولوج الدّاخلي، ويحاول أن يتوحّد بصاحبه، أو بعبارة أدقّ،

بالحديث الدّاخلي لتلك الشّخصية، وهو حديث قلّما لا يكون مضطربا مفكّكا »(12) . وبذلك، تُضفي تقنية المناجاة مسحة جمالية على النّصوص الحديثة، لارتباطها بالرّمز الأسطوري، حيث يظلّ الإنسان العربي في بحث مستمرّ لإيجاد أجوبة لأسئلته التي تتولّد من خلال محاورته لذاته، حين عجز عن إيجاد أجوبة لها لدى أرباب العالم اليوم؛ فقصيدة "شيء من ألف ليلة" ترسم مسرحها الخاصَّ، فتتعدّد شخصيّاتها، حيث تقوم وسط بنية مكهربة، وحيث يمثّل الواقع العربي بكلّ تجلّياته المأساوية في تلك الفترة - على وجه الخصوص-، وإذا أردنا التّحديد أكثر: بين نكبة فلسطين والنّكسة العربية، أي بين (1948 - 1967) إنّها فترة سقوط فلسطين على يد إسرائيل عام 1948، وفترة هزيمة العرب في حرب حزيران عام 1967. ومن هنا جاء مسرح القصيدة متكاملا، مسرح مأساوي / جنائزي، يسيطر عليه اليأس والموت من كلّ جانب، فلا خيار للشّاعر ولا خيار لصوته في القصيدة غير تلك النّهاية الطّبيعية: الموت. لذلك من الطّبيعي أيضا أن تمضي القصيدة في تلك الرّتابة، فلا ذروة لها أكثر من هذا، ولأنّه لا توجد مسألة محدّدة تحتاج إلى علاج ولا عقدة واضحة تحتاج إلى حلّ؛ فقد ألقى ليل العجز بأبراده على كلّ شيء، ولا وجود حتّى لصراع يحتاج إلى حسم، أو خصومة تحتاج إلى فكّ نزاع. إنّه التّيه واللاّ أدرية التي تسيطر على القصيدة، إنّه نشدان الثّورة والبحث المستمرّ عن الخلاص من شبح الضّياع الذي يهدّد بني البشر، وقد مزّقتهم نيوب الزّمان الذي عجزوا عن مواجهته والثّورة لتغيير ما فيه. إنّها مأساة البشرية، بل إنّه واقع العرب - على وجه الخصوص-.

فالقصيدة تبرز ملامحها الدّرامية منذ البداية، حيث حذفت كلّ العناصر الخارجية، وحافظت على بعض الإشارات التي تحيلنا على الحاضر (الضّياع، الموت، البحث، الرّحيل، القمع..)، كما أنّها تأخذ أبعادها الدّرامية من خلال عناصر ثلاث:

1 - البطل:

في القصيدة شخصية رئيسية واحدة، إنّها شخصية الشّاعر / الرّاوي، الذي ينوب عن شهرزاد في
سرد الحكايات، وهو صوت بارز غير مختفٍ ولا مُقنّع، إنّه صوت متكلّم وصارخ بكلّ لغة، يحاور ويختزل التّفاصيل في انفعالات الشّاعر:

« أطير كلّ ليلة على جوادي الأسود المسحور
إلى بلاد لم تزوريها
ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور
(...) »(13)

ويحيلنا هذا الصّوت مباشرة على الحلم الذي يراود الشّاعر في الهدم والبناء، في الثّورة والتّغيير، في الرّغبة في التّحوُّل في كلّ شيء، إنّه يبشّر بالإنسان الحيّ، الباحث عن الخلاص، المشعّ بالحياة، النّابض من كلّ عرق، المتّقد الذي ينبعث من رماد الأسلاف تماما كعنقاء جديدة وُلدت من رماد الحرائق، فينطلق في البحث ومحاولة حلّ الطّلاسم، ومعرفة السّرّ الذي صبغ الواقع العربي بالتّخاذل والخنوع.

2 - الحوار المباشر:

قام الشّعر الحديث على تقنية الحوار المباشر، حيث يحاول الشّاعر وصف الواقع أو الحاضر بكلّ حيثياته، ويحاول أن ينقلنا إلى جوّ التّوتّر الذي يسود الحياة المعاصرة، الصّوت هنا / صوت الشّاعر، يحيلنا على شخص المخاطبين، إذا تساءلنا عمّن يوجّه الشّاعر كلامه إليه؟، فيكون الجواب: هم الذين ينتظرون البعث، ويهفون إلى الحياة:

« أبحث في جنانها المعلّقه
عن زهرة زرقاء
عن كلمات كاهن المعبد فوق حائط البكاء » (14)

فالشّاعر يبشّر هؤلاء الطّامحين إلى الخلود بأنّه يسعى لتحقيق ذلك، فهو "جلجامش" هذا الزّمان الذي سيأتيهم بالزّهرة الزّرقاء، ويحمل لهم الخلاص في كلمات كاهن المعبد، فهو يتنبّأ لهم بغد أفضل؛ غير أنّ الشّاعر يستدرك ليقول بأنّ رحلته هذه ما كانت غير أحلام على السّرير، لم يوقظه منها غير سقوطه ليصحو، ويصطدم بالواقع، فيوقف حكايته، ويسكت عن الكلام المباح حين يدركه الصّباح تماما مثل شهرزاد "ألف ليلة وليلة"، وبذلك يجعل الشّاعر نفسه شهرزاد كلّ الأزمنة، فينقل قارئه على أجنحة خياله إلى العوالم القصيّة، ويعود محمّلا بروائع الأشعار. إنّه يتجاوز الماضي بزخمه، وينطلق من منطق الكمون إلى منطق الفعل، عبر فعل الثّورة التي تشتعل في صدر الشّعب، والتي يرفض الشّاعر أن يتركها تستحيل إلى رماد، ما دامت متّقدة فلن تنطفئ، ولكنّه سيذكي جذوتها لكي تشتعل من جديد.

وقد نجح الشّاعر من خلال هذا الحوار مع ذاته في أن يستبطن النّفس البشرية، بجعلها تتفجّر داخل قصيدته، وجعل أزمته تتفجّر معها - أزمة كلّ مواطن عربي - وأزمته الخاصّة كشاعر يعاني حلم التّحوّل، ويحمل القلق البشري صخرة سيزيفية على كاهله.

ففي تقنية الحوار المباشر - عكس الحوار الدّاخلي - يحاول الشّاعر أن يشرك قارئه في هذا الهمّ الذي يكابده وحده، ويدعوه إلى أن يتحمّل معه المعاناة حين أثقله حملها بمفرده، لذلك نجده يلجأ إلى هذه التّقنية لجعل الهمّ مشتركا، وإثارة عاطفة المتلقّي. فالشّاعر يسعى إلى

خلق جيش من الأبطال - بعد أن اكتفى بالحديث عن مغامراته البطولية في العنصر السّابق - .

3 – الشّخصيات :

قد تقتصر القصيدة على صوت واحد / صوت الشّاعر، يطغى على كلّ القصيدة، وقد نجد أصواتا أخرى أو شخصيات تطلّ من ثنايا القصيدة، وفي مقاطع مختلفة منها، فنقرأ مثلا:

« أطير كلّ ليلة على جوادي الأسود المسحور
إلى بلاد لم تزوريها
ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور
أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافة
ألتفّ في عباءة النّجوم
(....)
على جوادي الأسود المسحور
أحمل مصباح علاء الدّين
أُغرق في الفجر المغنّي الشّاحبَ الحزين
أمدّ سلّما من الأصوات
أرقى به لبابل
مغنّيا وساحرْ...» (15)

حيث تظهر معاناة الشّعوب العربيّة التي تنتظر مطلع يوم جديد، يمكّنها من الثّورة على الأوضاع السّائدة، منتظرة الأمل الذي لا يأتي، معلّقة الآمال على قادتها وأولياء أمرها. وتظلّ الأعناق تشرئبّ إلى ذلك القائد الذي يُخرج الشّعوب العربية من دونيّتها، ويعيد إليها أمجادها، مُرجعا إليها عزّها الآفل، وتنتظر الحلم / المعجزة الذي يوحّد بينها.

وتعيد شهرزاد الصّورة يوميا عندما يدركها الصّباح، منتظرة تحقُّقَ الحلم. وهكذا راح الشّاعر - من خلال رمز شهرزاد - يعكس أحلام العرب جميعا، فقد عكس العامّ على خصوصية شهرزاد - التي ظلّت تمنّي نفسها، وكذلك بنات جنسها طيلة ألف ليلة وليلة-، فكان التّوجُّع مشتركا: توجُّع شهرزاد، وتوجُّع المواطن العربي في كلّ شبر من أرض العرب. حيث يُسكت الشّاعر صوت "أورفيوس" المغنّي الذي سحر الآلهة والنّاس والحجارة، مغرقا إيّاه في الفجر الذي كان نقطة تحوّل في ألف ليلة وليلة، ليقول بأنّ واقعنا لم يعد زمن أقوال، بل غدا زمن أفعال. فلم يعد بالإمكان الكلام ليلا (في الخفاء) بل وجب إعلان الثّورة نهارا، ليحمل الهمّ العربي المشترك، والحزن والغربة والتفجُّع. إنّها ثورة جارفة على كلّ عبودية وكلّ استعباد، أوَ ليست شهرزاد حاملة لواء التّحوّل؟.

ثالثا- الصّورة الشّعرية :

تتعدّد أبعاد النّص الشّعري الجمالية، و لربّما تكمن أسرار هذا الجمال في ذلك الشّكل المكثّف الذي يُكتب به أو يُلقى من خلاله، وربّما من خلال الصّور والموسيقى والتّضمينات الشّعرية غير المباشرة..(16) ويكاد اهتمام النّقّاد بالصّورة الشّعرية يطغى على اهتماماتهم الأخرى كاللّغة والموسيقى. ولعلّ ذلك يعود إلى أهميّتها البالغة في القصيدة، ممّا يجعل الشّعر متفوّقا على غيره من الفنون « بالخيال والصّور التي يشتمل عليها ويعرضها، فالخيال عنصر أساسي في الشّعر قديما وحديثا عند العرب وغيرهم من الأمم.. »(17). و يُعَدُّ قُدرةً خلاّقة تقلب قوانين الطّبيعة، وتمنحها قوانين خاصّة، وتستنهض ثقافة المبدع، وتسترجع الحالة الشّعورية التي عايشها في تجربته. ونظرا لهذه الأهمّية فقد جعل نورثروب فراي الشّعر « لغة خيالية مكثّفة » (18).

لكنّ الصّورة -وعلى الرّغم من أهميّتها- لا يكتمل جمالها إلاّ بتفاعلها مع العناصر الأخرى. وممّا يسهم في التّقليل من فاعليّتها، الوقوفُ عند التّشابه الحسّي بين الأشياء دون ربط ذلك بالشّعور المخيِّم على الشّاعر أثناء تجربته، ومن الأمور التي تُفقدها القيمةَ تناقُضُ الصّورة الجزئية داخل القصيدة، حيث إنّ الصورة الجزئية لا بدّ أن تتلاءم مع الصّورة الكلّية وتتكامل معها. وممّا لا شكّ فيه أنّ الصّورة التي تعتمد على الإيحاء أجمل وأقوى أثرا من الصّورة التي تعتمد الوصف والتّقرير المباشر، مع مراعاة أنّ الشّاعر لا يتوقّف عند كون ألفاظ الصّورة مجازية، فقد تكون ألفاظها وعباراتها حقيقيّة، وتشعّ مع ذلك بصور دقيقة موحية تدلّ على سعة خيال المبدع.

ولم تكن أهميّة الصّورة الشّعرية محصورة في النّقّاد المحدثين، بل هي الأساس في النّقد الأدبي عند العرب منذ القرن الثّاني الهجري - وإن لم « نجد المصطلح - الصّورة الفنّية - بهذه الصّياغة الحديثة في الموروث البلاغي والنّقدي عند العرب، ولكنّ المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث ».- (19)

ويكمن الفرق بين الشّاعر القديم والشّاعر المعاصر في استخدامهما لعناصر الطّبيعة، في كون الشّاعر القديم قد استخدمها استخداما جزئيا، مقتصرا على جعلها وسيلة بلاغية تتمثّل فيما استخدمه من تشبيه واستعارة. في حين تمثّل الشّاعر المعاصر الصّورة كاملة، حيث « ترتبط في رؤياه هذه العناصر ارتباطا عضويا يجعل الصّورة كلّها تفرض لنفسها وجودا خلال منطق الخيال هو أكثر واقعية من الواقع نفسه، شأنها في ذلك شأن الأسطورة القديمة. »(20)

وللصّورة الشّعرية عدّة مصادر تغترف من معينها، أحدها الأسطورة والموروث الشّعبي، أو بعض الإشارات التّاريخية التي تُشكّل المنابع الأولى لثقافة المبدع وتمنحه خبرة مكتسبة في تشكيل الصّورة وطرق إبداعها، أو من خلال إقامة المبدع لعلاقات بين عناصر هذا التّراث وعناصر الواقع المعيش فيما يُسمّى بالمفارقة التّصويرية - وإن كانت لا تتعدّى الالتفاتة الصّريحة العابرة التي تُعبّر عن موقف ذهني دون أن تكشف عن
موقف يتطوّر وينمو، ويُصبح فاعلا في تجارب الشّعراء -.

أنواع الصّورة التي استخدمها الشّاعر:

حرص الشّعراء على تحقيق المعادلة الصّعبة بين الوضوح والواقعية من جهة، والعمق الفنّي في الإيحاء من جهة أخرى، فوظّفوا نوعين من الصّور وفق بنائها، هما الصّورة المفردة الجزئية، والصّورة المركّبة الكلّية. ولعلّ هذا التّقسيم يسهّل علينا مهمّة استقصاء صور شاعرنا من أبسط أشكالها إلى أكثرها تعقيدا.

1 – الصّورة المفردة الجزئية:

تمتلك الصّورة المفردة أهّمية في التّعبير عن التّجربة - وإن كانت غير منعزلة بذاتها عن باقي الصّور-، فما الصّورة الكلّية سوى صور جزئية متجمّعة، تكاملت من خلال تفاعلها فيما بينها. وما الصّورة المفردة الجزئية إلاّ شريحة من القصيدة تحمل سماتها النّفسية ودلالاتها المعنوية، وتبنى بعدّة أساليب ووسائل تنبثق من وجدان الشّاعر، متلاحمة مع أفكاره وأحاسيسه والألفاظ التي ينتقيها والموسيقى التي تحتويها، وذلك:

أ - عن طريق تبادل المدركات:

قد تُبنى الصّورة المفردة من خلال تبادل المدركات، أي من خلال تبادل الصّفات بين المادّيات والمعنويات، فمن خلال التّجسيم تأخذ المعنويات صفات محسوسة مجسّمة، ومن خلال التّشخيص تدبّ الحياة والصّفات الإنسانية في المحسوسات والمعنويّات، ومن خلال التّجريد تكتسب المادّيات صفاتٍ معنويةً، وتزول الحواجز بين المعنوي والمادّي.

ونجد مثالا لذلك في قول الشّاعر:

« أمدّ سلّما من الأصوات »

حيث جعل الشّاعر درجات هذا السّلّم التي عادةً ما تكون خشبيّة أو حديدية: أصواتا، فهل تُراه سلّمٌ موسيقيٌّ يمدّه الشّاعر ليرقى به لبابل؟ ، وهل بإمكان الشّاعر العودة إلى بابل وعزّها الآفل إلاّ من خلال أشعاره وقوافيه؟

وقوله:

« ألتفتَ في عباءة النّجوم »

حيث شخّص النّجوم وجعلها إنسانا يُحتمى بعباءته.

ب- التّشبيه:

كان اللّجوء إلى التّشبيه قليلا في قصيدة "شيء من ألف ليلة"، فنقرأ:

« كانت سماء القارّة
تنتظر البشارة
حييّة كالقمح والجليد
رقيقة كزهرة الأوركيد » (21)

فقد أورد الشّاعر تشبيهين اثنين في سطرين متواليين، مشبّها سماء القارّة مرّة بالقمح والجليد في حيائها، ولو أخذناها في معناها الظّاهري لبقينا نتساءل: كيف يمكن للقمح أو الجليد أن يشعرا بالحياء أو الخجل، ومن أيّ شيء يكون ذلك؟ فلو احمرّ وجه الجليد خجلا لما احتاج إلى أن يسمّى جليدا. بيد أنّ الشّاعر عبّر عن البراءة بأفضل أنواع الغذاء، وهو القمح في انتظار موسم الخصب الذي يأتي بالبشارة، فيعمّ الخير؛ وعبّر عن الطّهر بالجليد، وعن الرّقّة التي خلا منها العالم بزهرة الأوركيد أو زهرة الخلود التي تجعل الأعناق تشرئبّ إلى السّماء في انتظار ما تجود به على من يتوجّهون إليها بالدّعاء.

2 - الصّورة المركّبة:

الصّورة المركّبة هي مجموعة من الصّور الجزئية المترابطة، يوظّفها الشّاعر لأنّ الصّور الجزئية لا تستطيع أن تستوعب عاطفته وفكرته بصورة متكاملة، وخصوصا إذا كان الموقف على قدر من التّعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة جزئية، ومنها:

أ - المفارقة:

اهتمّت البلاغة العربية القديمة بلون من التّصوير البديعي القائم على التّضادّ، وجعلته في صورته البسيطة (طباقا)، وفي صورته المركّبة (مقابلة)، لكنّ الواضح أنّ فكرة التّضادّ هذه قامت على الجمع بين الضّدّين في عبارة واحدة ليس إلاّ، دون أن تشترط وجود تناقض واقعي عميق بينهما، فهي محسّن شكلي جزئي هدفه التّحسين البديعي الشّكلي الذي لا يتجاوز مداه عبارة الأديب.

ب - المفارقة ذات المعطيات التّراثية:

المفارقة التّصويرية ذات المعطيات التّراثية تقنية فنّية تقوم على إبراز التّناقض بين بعض معطيات التّراث، وبين بعض الأوضاع المعاصرة، وتقوم على ثلاثة أنماط، منها المفارقة ذات الطّرف التّراثي

الواحد، والمفارقة ذات الطّرفين التّراثيّين، والمفارقة المبنيّة على نصّ تراثي.

* النمط الأوّل:

ويقابل الشّاعر في المفارقة ذات الطّرف التّراثي الواحد بين طرف تراثي، وطرف آخر معاصر. ومن
أمثلة ذلك في القصيدة:

« رأيت خائن المسيح في بلاط الملك السّعيد
منجّما ومخبرا وكاتبا
وراقصا على الحبال لاعبا
يخرج من معطفه الأرانبا
ويركب الحمار بالمقلوب
رأيته هرّا بلا نيوب
- يحكي انتفاخا صولة الأسد -
يأكله الحسد .. » (22)

فقد تمثّل الشّاعر هذه الصّورة - صورة "يهوذا الأسخريوطي" - وصاغها بما يلائم مواقفه، ذلك أنّ الصّورة المذكورة في الإنجيل تتحدّث عن يهوذا الخائن للمسيح، فهو الذي وشى به ليوصله إلى حادثة الصّلب، فيكون بذلك هو سبب صلبه - حسبهم -، ولكنّ الشّاعر أخذ هذه الحادثة ليقلبها ويحوّرها كلّيا، ويجعل من خائن المسيح هذا: منجّما، ومخبرا (فهو سبب البلاء)، وهو راقص على الحبال، وهو بوق لكلّ ناعق، يموت حسدا - وأوّل جريمة على وجه الأرض كان سببها الحسد: بين قابيل وهابيل -، وقد منح الشّاعر هذه الشّخصية المعبّرة عن غدر اليهود أو الغدر بصورة عامّة، ملامح كلّ خائن في عصرنا هذا. وجعل الشّاعر من يهوذا مثالا لبطانة السّوء التي تفسد الحكّام، بل جعل نموذج الخيانة يتمادى ويمتدّ إلى حياتنا المعاصرة ويعيث فيها فسادا.

ومن خلال التّفاعل بين الصّورتين، نجد المفارقة عميقة مؤلمة، فما وقع في الماضي يكشف مرارة الواقع المعاصر، والسّقوط المأساوي الذي انعدمت فيه الثّقة، وما كانت هذه المرارة الفظيعة لتظهر بجلاء لولا المفارقة البارعة التي مزج فيها الشّاعر ملامح الأمس بملامح اليوم.

* النّمط الثّاني:

تتمّ عملية المفارقة التّصويرية ذات الطّرفين التّراثيّين على مستويين، حيث تتمّ أوّلا بين هذين الطّرفين من جهة، وتتمّ ثانيا بين الدّلالة التّراثية لأحدهما، والدّلالة الرّمزية من جهة أخرى، وبذلك تزداد المفارقة عمقا وتأثيرا عن طريق هذه المقابلة المزدوجة، إذ لا يستطيع

الشّاعر التّعبير عن معاناته واغترابه عن مجتمعه إلاّ من خلال المشابهة بين مواقف الإنسان المعاصر ومواقف سابقيه، فنجد قول البيّاتي مثلا:

« على جوادي الأسود المسحور
أحمل مصباح علاء الدّين
أُغرق في الفجر المغنّي الشّاحب الحزين »(23)

حيث مزج الشّاعر بين طرفيْن تراثيّيْن أحدهما إغريقي والثّاني عربي، فجمع بين أجزاء أسطورتيْ "بيجاسوس" (الجواد المجنّح) و"أورفيوس"، وأسطورة "علاء الدّين والمصباح"، فالأوّل وسيلة يأمل الشّاعر أن تحمله لتحقيق حُلْمه في الثّورة، والثّاني إله أثّر بعزفه في زبانية جهنّم ليتمكّن من استعادة زوجته يوريديس إلى الحياة، وكلاهما رمز للثّورة والتّحدّي في الأساطير الإغريقية، والثّاني رمز للقوّة ممثّلة في عفريت المصباح.

وقد استعار الشّاعر هتين الأسطورتين أملا منه في إيجاد وسيلة تمكّنه من إعلان ثورته وكسب عدد من الأنصار، أو من المساندين، وقد لجأ الشّاعر إلى مصباح علاء الدّين الوسيلة الأخرى التي يأمل أن تساعده على التّغيير وتحقيق الغاية. وبذلك مزج الشّاعر بين طرفين تراثيّيْن وأسقطهما على واقعه المعاصر أملا في أن يمتلك أدوات التّغيير التي يفتقر إليها، طامحا إلى التّأثير في أرباب العالَم اليوم كما أثّرت هذه الأساطير في قلوب المؤمنين بها.

* النّمط الثالث:

تعتمد المفارقة المبنية على نصّ تراثي، على تحوير الشّاعر في النّص المقتبس أو المضمون، رغبة منه في توليد دلالة معاصرة تتناقض مع الدّلالة التّراثية للنّص الذي ارتبطت به في وجدان المتلقّي، ومن خلال المقابلة بين المدلولين التّراثي والمعاصر تنتج المفارقة. وقد ظلّ الشّاعر يؤكّد على صمت شهرزاد من خلال تكرار اللاّزمة "وأدرك الصّباح شهرزاد"، حيث جعل شهرزاد الشّجاعة المقدامة تلتزم الصّمت، وتحجم عن التّغيير وعن إحداث الثّورة التي قلبت بها تفكير مجتمع كامل، وأنقذت مملكة كاملة من الفناء، فجعلها الشّاعر جبانة تختفي ولا تثور، وذلك لعرض موقفه من عرب اليوم الذين يرضون بالعيش الذّليل، فلا كفٌّ لهم تبدو، ولا قدمٌ لهم تعدو.

3 - صور أخرى:

ونجد أنماطا أخرى من الصّور المبثوثة في ثنايا القصيدة محدثة إشعاعا كبيرا فيها، ومن ذلك الصّور التي عرفت في الشّعر القديم كالاستعارة التي نجدها في قول البياتي، "رقيقة كزهرة الأوركيد"، حيث

استعار صفة من صفات الإنسان وأسقطها على الزّهرة، كما استعار صفة من صفات الإنسان، وهي صفة الحياء، وأسقطها على السّماء التي جعلها: "حييّة كالقمح والجليد".

وبذلك يكون الشّاعر قد جمع بين صور تراثية شتّى، وبين واقعنا العربي المعاصر الذي يحتضر من شدّة القهر، ومن هول ما يسلّط عليه من صنوف كبت الحريات ومصادرتها، ليلجأ الشّاعر إلى أنماط التّعبير هذه المتمثّلة في التّعبير بالصّور. وقد جاءت هذه الصّور أقرب إلى النّفس، ذلك أنّ النّفس التي تعيش الاغتراب حتّى في وطنها وأرضها، تحتّم على الصّور أن تكون معبّرة عنها حاملة لحقيقتها الدّاخلية، تغوص إلى ما تحت التّعبير اللّفظي لتكشف عن اللاّشعور. ولمّا كانت الصّور هي الوسيلة المثلى لنقل الأحاسيس، فلا بدّ أن تجيء ملائمة لما تعانيه هذه النّفس من غربة وعزلة وخوف، فالصّورة الشّعرية « رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة.. »(24)

رابعا - الموسيقى:

تتشكّل موسيقى القصيدة من ثلاثة أقطاب أساسية، لا غنى عن أحدها في التّشكيل الشّعري، وهي: الوزن والقافية والإيقاع.

1- القافية:

درج العروضيون، وبعض النّقاد على إفراد أبواب خاصّة في مؤلّفاتهم لدراسة عيوب القوافي ضمن حديثهم عن الجانب الموسيقيّ للنّصوص الشّعرية(25). ولعلّ أقدم تتبّع لهذه العيوب، وتسميتها - بوضع مصطلحاتها، ورصد أنواعها - ما تمّ على يدي الخليل بن أحمد الفراهيدي، ضمن جهوده الهادفة إلى تقعيد موسيقى الشّعر العربي، وربمّا كان محمّد بن سلاّم الجمحي من أوائل النّقاد الذين التفتوا إلى هذا الجانب في مؤلّفاتهم النّقدية.

ويجعل لها بعض الدّارسين أهمية كبرى لدرجة أنّ بعضهم قد ينزع صفة الشّاعرية عن شاعر ما، ما لم يلتزم بقافية معيّنة*، ذلك أنّ الشّاعر يتمتّع بمخزون يغترف منه، وهذه هي المادّة التي « يتعلّق الأمر باستعمالها من أجل نظم كلّ بيت، وعقب التّصوُّر يبدأ الإنجاز الحقّ. في هذه الأثناء، يختار الشّاعر عاملين هامّين، أي عاملين ثابتين ومتماثلين بالنّسبة لكامل القصيدة، هما القافية والوزن » (26)

غير أنّ النّقاد المحدثين ذهبوا إلى أنّ المحافظة على وحدة الإيقاع والوزن، والتزام قافية واحدة في جميع القصيدة « مدعاة ملل لو كانت تامّة كلّ التّمام (..) ، ثمّ إنّ الموسيقى في البيت ليست تابعة للمعنى، والمعنى يتغيرّ من بيت الى بيت على حسب الفكر والشّعور

والصّورة المدلول عليها، ولا يتلاءم مع هذا التغيّر أن تكون هذه المساواة في النّغم تامّة رتيبة، علما بأنّ هذه المساواة التّامّة الرّتيبة قلّما توجد في الشّعر القديم نفسه » (27)

ويرى جمال الدّين بن الشّيخ أنّ القافية « تفرض نفسها على الفور، وترسّخ من تلقاء ذاتها وفي ذاتها، المعنى الذي يراد التّعبير عنه. وذلك لأنّ الأمر قد لا يتعلّق بمجرّد تنظيم مظهرها. ففي هذه المعمارية الصّوتية يتقرّر المعنى. إنّ البيت في تقسيمه المطّرد إلى وحدات متزايدة الصّغر، لا يكتسب انسجامه إلاّ بفضل تقارب هذه الوحدات. » (28)

وقد اعتمد الشّاعر على نوع واحد من أنواع القافية التي أقرّها النّقّاد، وهي:

– القافية التي تختتم المقاطع :

يختتم البيّاتي كلّ مقطع من قصيدته بجملة: "وأدرك الصّباح شهرزاد" ، فيورد كلمة "شهرزاد" التي يأتي بها في آخر كلّ مقطع ليعيد ضبط حركة القصيدة، حيث أهمل الشّاعر القافية في قصيدته المركّبة، « ليجري البحث عن التّعرُّج الإيقاعي داخل علاقات الصّور المتلاحقة، فتنفتح أبعاد القصيدة على تعرّج إيقاعي، يسمح للموسيقى الدّاخلية بالتّبلور والتّعرّج » (29)

وقد حافظ الشّاعر على القافية في ختام كلّ مقطع، ممّا يجعل المقاطع كلّها تتميّز بالقافية المباشرة، حتّى « أنه يكسر في بعض الأحيان الإيقاع الأساسي للقصيدة أو جماع إيقاعاتها ».(30) فجاءت القافية في نهاية كلّ مقطع كلحظة استراحة.

2 - الوزن:

تتعدّد أبعاد النّص الجمالية، وقد تكون أسرار هذا الجمال في البناء الموسيقي أو التّشكيل بالصّورة أو البنية اللّغوية أو الإحساس بالزّمن، وكلّ الأبعاد السّابقة « تنبثق من الطّاقة الشّعورية المتدفّقة من كيان النّص، وهو بدون هذه الطّاقة يُعدّ نهرا جافّا، وحديقة يابسة، وأفقا منطفئ النّجوم » (31).

والعلاقة بين الموسيقى والشّعر، أو بين الصّوت واللّون تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية، ومدلولات فزيولوجية، تخضع لظاهرة العلاقة بين التّزامن في الصّوت واللّون، أو الارتباط والتّنسيق بين نوعين مختلفين من الأحاسيس. لأنّك « إذا تأمّلت الشّيء، ونظرت إليه بعمق وتفحّصته، فإنّك حتما ستستمتع بموسيقيّته، لأنّ النّغم يكمن في قلب طبيعة الأشياء. »(32)

ويقسّم الدّكتور بسّام ساعي البنية الإيقاعيّة إلى ثلاثة نماذج: التّوقيع، التّشكيل، والتّنويع. (33)

وقد اعتمد الشّاعر في قصيدته النّموذج الثّالث (التّنويع)، حيث نوّع بين تفعيلات بحريْن ضمن القصيدة أو المقطع، بل حتّى في السّطر الواحد، وذلك قصد « تجديد الموقف الشّعوري المتنوّع، وحركة التّجربة المتحوّلة، إضافة إلى قلب النّظام الإيقاعي وتحويله إلى ما يشبه المتاهة الإيقاعية، بتعقيده وغموضه وتدفّقه المشوّش، القائم على عمق البنية بحيث يصعب تحديد ملامحه، وإدراك نهاياته على القارئ غير العارف بأسرار الإيقاع الحديث » (34) ، يقول الشّاعر:

« أطير كلّ ليلة على جوادي الأسود المسحور
إلى بلاد لم تزوريها ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور
أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافه
ألتفّ في عباءة النّجوم
منتظرا محموم
مغطّيا بالملح جرحي، نازفا موتي على الحروف
وحزن أعياد الرّجال الجوف .. » (35)

ففي القصيدة تنويع بين تفعيلات بحري الرّجز والوافر، حيث زاوج الشّاعر بين تفعيلات الرّجز الرّاقصة، والذي تفعيلاته (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) ، و « للعرب تصرّف واتّساع في الرّجز لكثرته في كلامهم،
لسهولته وعذوبته » (36)، وبحر الوافر الذي تفعيلاته (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) .

وقد نوّع الشّاعر بين تفعيلات البحرين في السّطر الواحد، كما في السّطر الأوّل من القصيدة:

« أطير كلّ ليلة على جوادي الأسود المسحور »

حيث يمضي الشّاعر في سرد أحداث خيالية، يطير خلالها إلى عوالم تفوق الواقع، وتمضي في عالم الخيال، فاستخدم لذلك تفعيلات الوافر حيث يتزايد نشاط الانفعال، وذلك لكثرة مصوّتاته السّريعة.

وقد استطاع الشّاعر أن ينقل المستمع « إلى المشروع بدون مباغتة، وهو الذي ألف التّنظيم الدّقيق للحوافز، يمكنه أن يرجئ فهم بيت ليستسلم بلهفة إلى موسيقاه. إنّ ظلّ كلّ القصيدة يحلّق فوق كلّ كلمة ويُؤمِّن لها فهما يمكن أن يكون غير دقيق، إلاّ أنّه يبقى فهما كافيا .» (37)

3 - الإيقاع :

ترى الدّراسات الأنثروبولوجية أنّ العلاقة بين الشّعر والإيقاع، علاقة صميمة قائمة بينهما تاريخيا. وفي « ضوء ذلك يمكننا تفسير نشأة الشّعر العربي في حضن الرّجز. فالإيقاع يعتمد على التّكرار الذي

يلبيّ حاجة نفسية بشرية، وإحساسا عميقا بحركة الطّبيعة. ويأخذ التّكرار مع طول الزّمن شكل الطّقس الجاهز الذي تستمرّ فاعليته في التّأثير حتّى في غياب التّجربة ودلالاتها النّوعية. ويولّد الطّقس النّظام القائم على التّناسب بين عناصر القصيدة »(38)

ولقد كانت دراسات القدماء تنطلق من البيت كوحدة تامّة، فيقال: هذا أغزل بيت، وهذا أرثى بيت، وذاك أهجى بيت، إلخ .. وانطلاقا من كون البيت الشّعري « هو الوحدة الإيقاعية والتّركيبية الهامّة، فإنّ دراسة التّشكيل الإيقاعي والدّلالي ينبغي أن تنطلق منه. »(39) ذلك أنّ الإيقاع لا ينحصر في الوزن والقافية أو ما يسمّى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعدّاه إلى طبيعة التّركيب اللّغوي للقصيدة أو ما يسمّى بالموسيقى الدّاخلية، سواء تعلّق الإيقاع بالظّلال النّغمية الدّلالية بمفرده أم بوضعه في سياق الجملة والمقطع أم قيامه في النّص بأكمله.

ومن باب أنّ الشّاعر « يقيم سلطته لفترة ما، على العالم الذي يبعث فيه الحياة، كما يقيمها على المستمع الذي يفتنه »(40)، فقد كان للسّماع دائما دوره في الشّعر، على الرّغم من أنّ قدامة بن جعفر وكذا ابن طباطبا، وابن رشيق، يرون ألاّ حاجة بالشّاعر الحقيقي إلى معرفة قواعد العروض، فالطّبع والذّوق - حسبهم - يقودانه دائما إليه، وذاك ما دفع بأبي العتاهية إلى القول بأنّه أكبر من العروض. (41)

ورغم احتفال القدماء بالقافية والوزن باعتبار أنّ « الخيال والموسيقى هما الخاصّيتان اللّتان تميّزان الشّاعر »(42)، فقد جاءت ثورة الشّعر الحديث قائمة على تحطيم هذه البنية الإيقاعية التّقليدية، « لتؤسّس إيقاعا جديدا يجسّد إيقاع الحضارة الحديثة، المتقلّبة حتىّ الأعماق، المضطربة بلا حدود، الحافلة بالتّعارض الدّرامي الأكثر دلالة. وهي محاولة لاهثة وراء صياغة الإيقاع وفق أبعاد التّجربة في تفرّدها الذّاتي الشّامل. يقوم الأساس التّشكيلي للشّعر الحديث على التّفعيلة كوحدة بنائية، يمكن للشّاعر توظيفها بحرّية، وتنبع من قلب التّجربة في حركيّتها النّفسية والجمالية. »(43)

ولقد كان إيقاع الحياة في العصر الجاهلي سببا في تشكيل شعرها بموسيقى وافقت أبعادها وأغوارها، وأدّت إلى صياغة قصائد على أوزان ملائمة لتلك الحياة ورتابتها، وكان مصدرها البيئة الصّحراوية ذاتها بحلّها وترحالها وبمسير إبلها، وحدائها ..

ولقد ظلّت مقولة إنّ الشّعر العربي نشأ في أحضان الرّجز ماثلة إلى اليوم، بيد أنّه ظهرت إشكالية أخرى تبحث في أسبقية الإيقاع للّغة، والقول بغنائية الشّعر، وقد تبنّاها دائما وأكّد عليها نزار قباني في كتاباته وحواراته، وهذه المقولة تثبت دائما وجودها لدى أولئك الذين يسيطر

عليهم النّغم والإيقاع الخارجي على حساب الرّؤية والمضمون، ففي كتابه "قصّتي مع الشّعر"، يقول نزار قباني: « كانت تستولي عليّ حالة موسيقيّة تدفعني في أكثر الأحيان إلى أن أغنّي شعري بصوت عال، كما كان يفعل الشّاعر الإسباني لوركا . كانت حروف الأبجدية تمتدّ أمامي كالأوتار، والكلمات تتموّج حدائق من الإيقاعات، وكنت أجلس أمام أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو، أفكّر بالنّغم قبل أن أفكّر بمعناه، وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات .» (44)

ويؤكّد في موضع آخر على أسبقية الإيقاع للّغة، فالإيقاع - عنده - « متقدّم زمنيا، إنّه الملك الذي يمشي أوّلا، ومن ورائه تمشي اللّغة كوصيفة ثانية. » (45)

ويذهب إلى ذلك أيضا الدّكتور أحمد كمال زكي، فيجعل الإيقاع سببا في تفجير اللّغة. ويجعل الإيقاع والوزن والنّغم عناصر تشترك مع الموسيقي التي تصدرها التّفعيلة، فهي القوّة الضّابطة التي توشك أن تنتظم النّفَس « .. وهي قَبْلية، ويقدّر لها دائما أن تتحكّم في المعاناة الشّعرية، أي أنّها هي التي تفجّر طاقات الشّاعر اللّغوية، فيضفي على وزن قصيدته أو على موسيقى تفعيلاتها قيمة جمالية طاغية ».(46)

لكنّ الإيقاع في القصيدة ليس هو القصيدة، وإنّما هو واحد من مستويات لغتها. وهو كما يراه أدونيس - شعريّا - كلّ تضارب منتظم في نسق، وهو أيضا فطرة وحركة غير محدّدة، وحياة لا تتناهى (47)، ذلك أنّ لكلّ شاعر معجمه الخاصّ، في حين تتشابه الإيقاعات وتتكرّر، وباستطاعة أيّ شاعر عن طريق الازدواجية اللّفظية أن يفجّر إيقاعات خاصّة ما كان اللّفظ ليستطيعها منفردا. كما تكتسب القافية إيقاعها عن طريق التّكرار، فلولا التّكرار لما كانت قافية ولما كان إيقاع (48). ولو أثّرت الإيقاعات في اللّغة تأثيرا مباشرا، لتماثلت المعاجم الشّعرية، وأشيعت اللّغة، وانتهت أسطورة الخصوصية والتّفرّد. (49)

وهنا نصل إلى أهمية الإيقاع في عملية التّوصيل إذ لكلّ شاعر ما يميّزه عن غيره من الشّعراء وفقا لطريقة إنشاده شعره، وتحكّمه في اللّغة وإضفاء شخصيته عليها، وهنا تكمن أهمية الدّور الذي يلعبه الإيقاع في عملية التّوصيل والتّأثير الذي ربّما يفوق أهميّة الدّور الذي يلعبه في التّفجير، ولو كان العكس هو الصّحيح لكان اختلاف ملكات الشّعراء في الإلقاء ليس ذا قيمة تُذكر.

ويجعل الدّكتور إبراهيم أنيس للإيقاع دورا موازيا للدّور الذي تلعبه الموسيقى الخارجية، ويجمل الإمكانات التي تنطوي عليها الموسيقى الدّاخلية في: تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات

على بعض، واستعمال أدوات اللّغة الثّانوية بوسيلة فنّية خاصّة، واستعمال المحسّنات البديعية، وتوظيف صدق العاطفة في اختيار الكلمات الموحية والصّور الجميلة والأفكار الجيّدة الواضحة. (50)

ولـمّا كانت نمطية الإيقاع ترتكز على التّكرار والتّوقيع، والبناء الزّمني المنسّق - حين أخذت اللّغة الحديثة تنحو إلى الخروج من الشّكل المحدود إلى الشّكل المطلق، وتكريس اللّغة غير المؤطّرة -، فقد ارتأينا أن نفرد مساحة من الورق لرصد التّفرد الذي تمنحه حركية التّكرار لإيقاع قصيدتنا - موضوع الدّراسة -.

4 - ظواهر موسيقية أخرى:

- التّكرار :

آخر ما سنتعرض له في مجال بحثنا هو التّكرار، وهو سمة مهيمنة على دواوين الشّعر الحديث، يوظّفه الشّاعر « لإيجاد الإحساس بالوحدة في القصيدة، وليكثّف ويطوّر الفكرة أو العاطفة التي يريد التّعبير عنها .. » (51)

وعلى الرّغم من أنّ التّكرار كان معروفا لدى العرب منذ أيّام الجاهليّة الأولى، وقد ورد في الشّعر العربي إلاّ أنّه في الواقع « لم يتّخذ شكله الواضح إلاّ في عصرنا. وقد جاءت على بعض أبناء هذا القرن فترة من الزّمن، عدّوا خلالها التّكرار، في بعض صوره، لونا من ألوان التّجديد. » (52)

كما نجد الشّاعر يستعمل - من أجل أن يضمن تدرّجا محكما للمؤثّرات، ومن أجل التّوسيع والتّراكم -، كلّ المحسّنات الأسلوبية والمعنوية الكفيلة بالحفاظ على توتّر خطابه ومنحه تعبيرية أكبر، ومن هذه المحسّنات « التّكرارات والموجات اللّغوية التي تنسحب وتعود في مدّ وجزر منتظمين. » (53) فهو أحد الأضواء التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيُضيئها، بحيث نطّلع عليها.

وقد عمدنا إلى استقصاء هذه الظّواهر الموسيقية الخفيّة من خلال دائرتيْن اثنتيْن: دائرة الألفاظ، ودائرة العبارات.

أوّلا- دائرة الألفاظ:

1 – تكرار لفظ بعينه:

قد يعمد الشّاعر إلى تكرار بعض الألفاظ بعينها لغرض التّأكيد على المعنى ذاته وباللّفظ ذاته في محاولة لإيصال فكرته، وكأنّما يتمثّل رسالته الشّعرية صخرة سيزيفية يحملها على كاهله متحدّيا كلّ محاولة لردعه وردّه عن تمرير الرّسالة.

ونجد مثال ذلك في القصيدة، حيث كرّر الشّاعر لفظة "جواد" في قصيدته ثلاث مرّات، وكأنّما يريد

التّأكيد على أنّ هذا العالم لا يؤمن بغير القوّة وسيلةً لتحقيق الغايات. كما كرّر لفظة "النّار" مرّتيْن ليؤكّد حاجتنا إلى "بروميثيوس" جديد يتحدّى آلهة اليوم.

كما نجد تكرارا للفظة "السّرير" التي كرّرها الشّاعر مرّتيْن، وكأنّما يصرّ على لفت انتباه من مرّ بها عند قراءتها أو سمعها دون أن يلتفت إليها، ليؤكّد على أنّ الإنسان العربيّ لا يزال يغطّ في نوم عميق، ويحيا على حلم جميلٍ، غير أنّ مرارة الواقع تنمو غاباتٍ كثيفة في أجسادنا، ونحن نتغنّى بالأمل الذي لا يأتي.

2 - تكرار الأسماء :

وقد لجأ الشّاعر إلى تكرار اسم "شهرزاد" - حاملة لواء التّغيير - وكأنّما يجد عذوبة في إعادة نطقه، أوكأنّ مجرّد التّلفُّظ به يحيي الأمل في النّفوس، ويدفعها إلى التّغيير أو يجعل رياح الغد المشرق تهبّ من خلال كلّ حروفه، فهو العصا السّحرية أو مصباح علاء الدّين الذي تكفي فركة واحدة منه لقلب الواقع المرير جنّات نعيم. كما نجد تكرارا لعدد من الأسماء الأسطورية : السّندباد، أورفيوس، بروميثيوس، العنقاء، جلجامش،.. سواء كان تكرارها صريحا أو من خلال الإشارات الدّالّة عليها، وكلّها أسماء تحمل بذور التّغيير التي يطمح الشّاعر أن تنمو في تربة بلاده العربيّة التي عجزت عن أن تنجب بطلا جديدا يعيد الحياة لقلب الحياة.

ثانيا- دائرة العبارات :

ونجد ذلك مُمثّلا في :

- اللاّزمة: "وأدرك الصّباح شهرزاد"، وهي بمثابة استرجاع للنّفَس أو وقفة يستريح فيها الشّاعر استعدادا لرحلة أطول.

فتكرار الجمل أو العبارات ذاتها، يُستخدم في هذه القصيدة للتّعبير عن معاناة الشّاعر على وجه
الخصوص. و هو أساس لمحنته « الوجودية، ليحمل صخرته صعدا من جديد، وكلّما همّ بالوصول إلى القمّة تسقط الصّخرة، وهكذا دواليك. فالتّكرار هنا في جوهره، رمز لعبث التّطلعات الإنسانية وعقم الوجود الإنساني » (54) . وعلى كلّ فإنّ نغمة خَلاصية متفائلة تهيمن على القصيدة.

وقد يكون التّكرار وسيلة بنائية تشكّل لازمة أو قرارا يشير إلى التّحوّل إلى فكرة جديدة أو مشهد جديد، حيث يكرّر الشّاعر "وأدرك الصّباح شهرزاد" عند نهاية كلّ مقطع ليتحوّل بقارئه الذي يجلس أمام القصائد كمشاهد المسرح أو السّينما، ينتظر تغيُّر اللّقطات في كلّ حين،

ومع نهاية كلّ مقطع عند ورود تلك اللاّزمة التي تعلن عن بداية فصل مسرحي جديد .

وبذلك، نصل إلى كون الشّاعر قد خلق جماليات خاصّة في قصيدته بدءا بتوظيف عناصر القصّة التي جعلت شعره يقوم على حدث فتطوّر، فعقدة، فحلّ، فكانت قصيدته عبارة عن قصص تسرد بلغة شعرية، وهذا ما جعلها تتماهى مع الأسطورة في طابعها السّردي. كما استطاع أن يوائم بين موضوع القصيدة والموسيقى التي تبعث ذلك الجوّ الأسطوري باعتماده على الأوزان الرّاقصة التي تجعله قريبا من فهم العامّة وتجعله أخفّ على السّمع، وأطرب للآذان إذا اعتمد السّامع على ما يلقى إليه، حيث يدفعنا الشّاعر إلى الحركة ويجعلنا نصعد فوق السّور لنرى ما يقوم خلفه، ثمّ ننزل إلى ردهات القصر، ثمّ نطلّ من الشّرفات، ونتطلّع من الأبراج كأيّ محقّق بوليسي يتتبّع آثار الجريمة.

ويدفعنا ذلك إلى أن نأمل في أن نكون قد وُفِّقنا في رصد هذه الجماليات وأن ننوب عن المحقّق البوليسي ليس للإيقاع بالمجرم، ولكن في كشف النّقاب عن مواطن الجمال في القصيدة وتعريضها للنّور في الشّفيف من الثّياب .

هوامش البحث:

(1) د. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي - دراسة في سيكولوجية التذوّق الفني -، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس 2001، عدد: 267، ص: 316 .

(2) د. شاكر عبد الحميد: التّفضيل الجمالي، ص: 37 .

(3) يمنى العيد: في معرفة النّص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985، ص: 122 .

* النماذج العليا: Archétypes هو الاصطلاح الذي استخدمه العالم النفساني يونج للدلالة على محتوى اللاّشعور الجماعي، أو مضمون العقل الباطن لدى الجماعة ككل. ويقول يونج بأنّ النّفس الجماعية هي الأساس أو القاعدة التي يرسو عليها كلّ تمايز أو تقارب شخصي. والعقل البشري، يحوي بقايا أصلية من تاريخ الإنسانية، وتطوّرها البعيد.

انظر: د. أسعد رزوق: موسوعة علم النّفس، مراجعة: د. عبد الله عبد الدّايم، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 1979، ص: 321 .

(4) هوزر أرنولد: فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبده جرجس، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، 1968، ص: 101

(5) عبد الرّضا علي: الأسطورة في شعر السّياب، دار الرّائد العربي، ط 2، 1984، ص: 93 .

(6) إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، دار ابن رشد، بيروت، ط2، 1981، ص: 40 .

(7) المرجع نفسه، ص: 106 .

(8) البياتي: الأعمال الكاملة، المجلّد2 ، دار العودة، بيروت، د. ط، د. ت، ص: 174 .

(9) المصدر نفسه، ص: 174- 175 .

(10) د. سهير القلماوي: مختصر محاضرات حول نظرية الرواية، ص: 21، نقلا عن: عبد الرّضا علي: الأسطورة في شعر السّياب، ص: 98 .

(11) ت. س . إليوث: أصوات الشّعر الثّلاثة، ترجمة: سليمان محمود حلمي، مجلة "الفصول الأربعة"، بغداد، خريف 1954، ص: 54 و71 .

(12) د. نعيم عطية: المونولوج الدّاخلي في الرّواية الحديثة، مجلة "الفيصل"، عدد 86، ماي 1984، ص: 47 .
(13) البياتي: الدّيوان، المجلد2 ، ص: 174 .
(14) المصدر نفسه، ص: 174 .
(15) المصدر نفسه، ص: 174-175 .
(16) N. Frye & all. The Harper Hand- Book of literature. N.Y Harper & Raw Publishers,1985, p: 457.
(17) د. أمين محمود صالح العصمي: الغربة والحنين في الشّعر الفلسطيني بعد المأساة، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط1 1995، ص: 374 .
(18) N . Frye & al: The Harper Hand - Book of literature p: 457.
(19) د. جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي، دار الثّقافة، القاهرة، ط1، 1974، ص: 7.
(20) عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية -، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص: 200 .
(21) البياتي: الدّيوان، ص: 177 .
(22) المصدر نفسه، ص: 175 .
(23) المصدر نفسه، ص: 174- 175.
(24) دي لويس: الصّورة الشّعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجناني، دار الرّشيد، العراق، 1982، ص: 23 .
(25) الأمثلة على ذلك في كتب العروض أكثر من أن تحصى . ومن كتب النّقد التي عرضت لعيوب القوافي نذكر:
- أبو الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، مصر 1353 هـ ، 1934 م .
- محمد بن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، تحقيق وشرح: محمود محمد شاكر، مصر، 1952 .
- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، والمثنى ببغداد، 1963 .
* ومنهم ابن سينا .

(26) جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، - تتقدّمه مقالة حول خطاب نقدي -، ترجمة مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنّشر، ط1، 1996، ص: 267 .
(27) د. محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، دار النّهضة العربية، القاهرة، ط4، 1969، ص: 464 .
(28) جمال الدّين بن الشّيخ : الشّعرية العربية، ص: 236 .
(29) إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، ص: 183 .
(30) المرجع نفسه، ص: 183 .
(31) د. صابر عبد الدّايم: موسيقى الشّعر بين الثّبات والتّطور، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، 1992 ، من ص: (25 – 51)
(32) انظر: - يوسف السّيسي: دعوة إلي الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، عدد 46، نشر المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط ، د. ت، ص: 45 .
- صابر عبد الدّايم: موسيقى الشّعر بين الثبات والتّطور،ص :15
(33) د. أحمد بسام ساعي: حركة الشّعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون، دمشق، ط: 1، 1978، ص: 20.
(34) إبراهيم رمّاني: الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1991 ، ص: 211 .
(35) البياّتي: الدّيوان، ص: 174 .
(36) موسى الأحمدي نويوات: المتوسّط الكافي في علميْ العروض والقوافي، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983، ص: 192 .
(37) جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، ص: 228.
(38) إبراهيم رمّاني: الغموض في الشّعر العربي الحديث، ص: 208 .
(39) توفيق الزّيدي: أثر اللّسانيات في النّقد العربي الحديث، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1984، ص: 77 .
(40) جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، ص: 292.
(41) قيس عبد الرّحمن السّيد: العروض والقافية - دراسة ونقد - ، مطبعة قاصد خير، القاهرة، د.ت، ص: 74
(42) إليزابيت درو: الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص: 60 .
(43) إبراهيم رمّاني: الغموض في الشّعر العربي الحديث، ص : 209 .

(44) نزار قباني: قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د. ط، د. ت، ص: 60 – 61 .
(45) نزار قباني: عن الشّعر والجنس والثّورة، منشورات نزار قباني، بيروت، د. ط، د.ت، ص: 41 .
(46) انظر: نسيم الصّمادي: إيقاع اللّغة، ولغة الإيقاع، مجلة "الفيصل"، عدد: 105، السّنة التّاسعة، ديسمبر: 1985، ص: 39
(47) علي أحمد سعيد (أدونيس) : زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، د. ط، 1973، ص: 244 .
(48) د. أحمد بسّام ساعي: حركة الشّعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص: 270 .
(49) نسيم الصّمادي: إيقاع اللّغة، ولغة الإيقاع، ص: 42 .
(50) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو - المصرية، القاهرة، ط5 ، 1978، ص: 249 .
(51) خليل رزق: عبد الوهاب البيّاتي في دراسة أسلوبية، مؤسّسة الأشرف للتّجارة والطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 83 .
(52) نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1981 .
(53) جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية، ص: 199 .
(54) خليل رزق: عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية،ص: 84

إشكاليات توظيف الزمن

في الخطاب الروائي الجديد

الأستاذ الدكتور الطاهر رواينية

جامعة باجي مختار – عنابة/الجزائر

أولى كتاب الرواية الحديثة - فرجينيا وولف وجويس ، وبروست، وكافكا ، وغيرهم- للزمن الروائي أهمية كبرى منذ مطلع القرن العشرين ، حيث أصبحت الرواية عندهم لا تصور واقعا ولا تروي قصة جاهزة ، بل مزيجا من الأحاسيس والانطباعات والتجارب، بطريقة شاعرية مرنة غامضة ، تتداخل فيها الأحداث وتتشابك بحيث يشعر القارئ كأنه في حلم أو في زخم عالم متغير باستمرار لا يمكن الإمساك بأزمنته إلا من خلال حركة وعي الشخصيات الروائية، ويتجلى عند فرجينيا وولف في تلك اللحظات المتميزة التي يعيشها الإنسان ، والتي تفيض بالنشوة والفرح حينا ، وتثير الإحساس بالحزن والقنوط حينا آخر ، وتشكل قوة ديناميكية تتصادم مع الماضي وتسعى إلى تحطيمه وطمس معالمه بطريقة يتداخل عبرها ويختلط عالم الحاضر بعالم الذكريات ، والحقيقة بالوهم ، والواقع بالحلم[1]،أما عند جويس فإن الزمن الروائي لا يعدو أن يكون حركة شعورية تدفع تيار الذكريات إلى أن ينثال بالصور المختزنة ، والخبرات المتراكمة في الماضي ، الذي يمتد بتمامه في الحاضر ، ويظل فيه حاضرا ومؤثرا، يضغط تلقائيا على الحاضر من أجل انبثاق صور جديدة ، بصرية وحسية وسمعية تزيد من خصوبة الحياة وثرائها[2].أما بروست فإنه يجعل من الزمان الروائي شبكة من الخطوط المتقابلة والمتقاطعة ، ومن الالتواءات والتحريفات ، ومظاهر التكرار والتكثيف ، التي تجعل من أشكال التنافر بين المحكي والقصة كثيرة ومعقدة ، وبذلك تصبح رواية من أجل البحث عن الزمان المفقود في خصوصية تعاملها مع الزمان من منظور جمالي وفينومينولوجي تمهيدا لما أصبح يسمى بعد الحرب

1)- سعد عبد لعزيز ، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، د.ت ، 1970 ، ص 83 .

2)- سعد عبد العزيز ، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، ص 68 .

العالمية الثانية في فرنسا بالرواية الجديدة ، والتي لا تكاد أن تغامر بعيدا جدا متجاوزة البنية النسقية المعقدة للزمان البروستي .

ونجد عند ألان روب غرييه تصورا خاصا لإشكاليات توظيف الزمن في الرواية الجديدة من خلال حديثه عن الزمان الفيلمي والزمان الروائي ، ويستند هذا التصور على خاصيتي الحضور la présence والاختلاق ، اللتين تمنحان للحاضر المستمر كل قوته وحيويته من خلال بناء اللحظات والفواصل والتواليات الزمانية ، وكلها أزمنة لا ترتبط إطلاقا ولا تشابه أزمنة الساعة ، أي أنها بناءات عقلية خالية من الزمان ، وهو ما يجعلها محيرة ، لكون توالي الأحداث في الرواية الجديدة لا ينتمي لواقع آخر غير واقع الكتاب ، وهذا ما يجعل الزمان في الرواية الجديدة كأنه منفصل عن زمنيته ، فهو لا يجري ولا ينهي شيئا[3]. أي أنه زمان لا يوجد خارج عمليتي الإنتاج والتلقي ، فهو زمان ينجزه الكاتب على صفحات الرواية ويعيد القارئ ترهينه بواسطة فعل القراءة والتأمل والتأويل ، وكأن الرواية الجديدة لا تطمح إلى واقع آخر غير واقع القراءة ، وبالنسبة للفيلم فلا يمكن أن يكون هناك واقع خارج الصور التي نشاهدها والكلمات التي نسمعها[4]. وبالتالي فإن الديمومة هي ديمومة عرض الفيلم أو قراءة الرواية ، وكل ما عدا ذلك فإنه يتعلق بالمونتاج السينمائي ، أو بالتأليف والنظم في الرواية ، حيث يقوم الروائي بخلط الأحداث والأزمنة" كما يخلط لاعب الورق أوراق اللعب "[5]وفق منظور استراتيجي مبرمج سلفا لا يحيل على أي نظام أو زمان خارج النص الروائي.

---

3)- ألان روب غرييه ، نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت ، ص 134 ، 136 .

4)- المرجع السابق ، ص 135 .

5)- المرجع السابق ، ص 136 .

أما جان ريكاردو فإنه يصل في حديثه عن خرق التتابع والإيغال في التحريف الزماني إلى درجة تتحرر فيها الأحداث من أي ترتيب " لتتقارب بكل الأشكال ويواجه بعضها بعضا في ضرب من لحاضر الأبدي، حاضر يخلي فيه النظام الزماني مكانه لنظام تشكيلي يدعمه تفكك الحيز المكاني "[6]، وهو ما يجعل لمعمارية الكتابة دورا أساسيا في أي نظام أو ترتيب داخل الرواية ،حيث يؤدي الاعتناء بخصائص الكتابة والطباعة إلى حدوث تكرارات مدعومة ببرنامج زماني محدد[7]، أو انقطاعات وانفكاكات تسهم تارة في تسريع القصة، وأخرى في بطئها أو توقفها بخاصة عندما يتعلق الأمر بالانتقال أو القفز من فصل إلى آخر ، وما ينشأ عنه من ثغرات عن طريق البياض الطباعي . وفي حالة المحكي الذي يهيمن فيه الحكي والسرد le recit excessif - وهو محك يشبه الآلة أو الجسد[8]- فإنه عندما يطول السرد عن طريق التكرار أو الاستطراد ، أو عرض الأحداث المتزامنة، تعلق الأزمنة ، وتكاد " الرواية أن تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة الكتابة "[9]، وهكذا فإنه كلما ازداد الاعتناء بمعمارية الكتابة ، أدى ذلك إلى خلق نوع من القطيعة بين جماليات الرواية الجديدة ، وجماليات الرواية الكلاسية، بحيث يمكن أن تشكل إنشائية بعض النصوص الجديدة ما يسميه جون ريكاردو " تجميع الإشكالي

---

6)- جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، ت. صباح الجهيم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1977 ، ص 73 .

7)- J. Ricardou, le nouveau roman, coll points ,Seuil 1973, p 49.

8)- op. Cit, p 44.

9)- جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، ص 255 .

وقد أشار أيضا إلى أن الرواية الحديثة هي مغامرة المحكي أكثر منها محكي المغامرة :

- J. Ricardou, et autres, nouveau roman : Hier, aujourd'hui, U. G. E, Paris 1972, p 140.

Mosaïque أو الزخرفة المشتتة Assemblage problématique éparse [10].

وقد أسهم تطور الرواية الجديدة في تحولها إلى نقد للرواية من خلال انفتاحها على الخطابات التنظيرية المواكبة لها، ومساءلاتها لخطابها ، ومحاولاتها إعادة النظر في جماليات كتابتها ، كل ذلك لكونها كما يرى ألان روب غرييه لا تتوجه إلى جمهور موجود سلفا، وإنما تحاول أن تخلق جمهورها الخاص ، وقارئها الجديد ، وتحريره من وهم التمثيل والتشخيص[11]، وهذا في حد ذاته يعقد مقولة الزمن الروائي ويمنحها أبعادا دلالية جديدة ، بإمكانها لأن تعيد للرواية فيضها الدلالي من خلال إعادة بناء مؤشراتها وصيغها الدلالية ، عن طريق قراءة لا تكتفي بفك رموز النص ، وإنما تسعى إلى تحريره من التباسه وسلبيته .

أما بالنسبة للرواية العربية الجديدة بعامة والرواية المغاربية الجديدة بخاصة فإن تعاملها مع الزمان ارتبط بظاهرة تهشيم السرد لدى كتاب الحساسية الجديدة في الرواية المصرية الحديثة ، ويتجلى ذلك في تقنية المقطوعات المتداخلة ، وتجاوز نمط السرد الخطي ، وتعقيد ترتيب المقاطع السردية[12]؛ وقد أخذت هذه الظاهرة تتعمق وتتعقد وتتسع في الكتابات الروائية منذ السبعينيات لدى كل من إدوارد الخراط ، وجمال الغيطاني ، ويوسف القعيد ، وصنع الله إبراهيم ، وإبراهيم أصلان ، وغيرهم .وقد تميزت البنية الزمانية في رواية التجليات لجمال

---

10)- J. Ricardou, le nouveau roman, p 76. =

= وهو تجميع لمقاطع متنوعة تابعة لمتواليات نصية مختلفة ، تعرض بلا انقطاع وفق ترتيب مشتت ، يوقظ لدى القارئ رغبة لا تقاوم من أجل تجميع صورة متماسكة ، وضم الشظايا الكثيرة التي تقرأ كزخرفة مشتتة إلى بعضها بعض .

11)- A. Robbe – Grillet et autres, nouveau roman, Hier, aujourd'hui, p 424.

12)- د. محمد الباردي ، الرواية العربية والحداثة ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1993 ، ص 246 .

الغيطاني مثلا بأنها بنية سائبة انسيابية ،وأن أول مظهر من مظاهر المنطق السردي الذي يتعرض فيها للخلخلة هو مظهر الزمن السردي ، حيث ينزع الغيطاني منذ البداية إلى استخدام وسائل متعددة وكثيرة للتخلص من وثوقية الحكي وخطية القصة عن طريق استثمار تقنيات التخلص والقفزات الفجائية ، والتسريعات والتأخيرات ، والاستيباقات والاسترجاعات المركبة ، التي تتلون بلون أوضاع السارد أو الصوت السردي ، الذي ينطوي على موقف أنطولوجي من الزمن ، ينتهي به أحيانا إلى إلغائه من حسابه[13]؛ وهو موقف فلسفي ذي طابع جدلي تشترك فيه نصوص روائية عربية كثيرة متزامنة مع كتاب التجليات.

وتأخذ بنية الزمان في رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان بعدا آخر ، لكونها رواية تنهض على تعدد المحاور وتشابكها وتعاكسها معا؛ تحاول أن تبني واقعا قصصيا به بدائية الواقع وحيويته وعدم خضوعه للنمط أو النسق المألوف ؛ تكمن حداثتها ليس فقط لكونها من روايات الكتابة بالمفهوم البارتي، ولكن أيضا لأنها معادية للحكاية، وأن لاحكائية هذه الرواية ليست مجرد سمة عارضة، وإنما هي جزء أساسي من موضوعها وبنيتها ومن الملامح التي تصوغ تفردها وتمايزها[14].

أما الرواية المغاربية الجديدة فإنها تستثمر مقولة الزمن بطرائق متميزة يلخصها سعيد يقطين في أربعة مبادئ أساسية : الحجز ، التفكك، التجاور، والتوالد[15]. وذلك من خلال دراسته لأربع روايات مغربية: الأبله والمنسية للميلودي شغموم ، ووردة للوقت المغربي لأحمد

---

13)- بشير الغمري ، شعرية النص الروائي ، شركة البيادر للنشر والتوزيع ، الرباط ،ط1 ، 1991 ، ص 40 .

14)- صبري حافظ ، قراءة في رواية حديثة (مالك الحزين) الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية ، فصول ، القاهرة ، مجلد 4 ، عدد4 ، يوليو / أغسطس / سبتمبر 1984 ، ص 163 .

15)- سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985 ، ص 297، 298 .

المديني، وبدر زمانه لمبارك ربيع، ورحيل البحر لمحمد عز الدين التازي ، حيث نجد أن الصيغة المشتركة بين هذه الروايات هي نزعتها إلى تكسير عمودها السردي ،عن طريق تشويش عملية السرد والحكي واستعمال بنيات زمانية مركبة ، تقوم على التحريف والتشويه الزماني . ففي الأبله والمنسية تجدنا أمام قصة ، يقدمها لنا الخطاب من منظورين مختلفين ، وبطرائق مختلفة ، وفي كل مرة نكتشف قصة غير القصة التي سبقت قراءتها ، وينتهي الخطاب أخيرا بمحاولة نقل بعض معطيات تلك القصة إلى عالم واقعي ، لنجد أنفسنا في الأخير أمام لا قصة[16]، وقد اعتمد الكاتب في ذلك على تعدد الأصوات الساردة ، وتناقض الرؤى والمنظورات وعلى المفارقات الزمانية والاستطرادات ،مما أسهم في انغلاق القصة وانفتاح الخطاب على كل ما هو غير منتظر، وفي إنتاج زمان روائي يتميز باللاتحديد والاختلاف.

أما في رواية بدر زمانه ، فتلعب تقنيات التجاور والتناوب، والاستباق الداخلي ، والحذف ، والتنقل بين الواقعي والعجائبي دورا أساسيا في تشويش الأحداث ، وتكسير العمود السردي ، والانتقال المفاجئ والمتكرر بين فضاءات مختلفة ومتناقضة ، وبين أزمنة لا رابط بينها سوى أن بعضها يرتبط بسياق الواقع الخارجي ، وبعضها الآخر يرتبط بالعوالم الداخلية للشخصيات ؛ في حين تلعب المزاوجة بين خصائص الخطاب الشعري وخصائص الخطاب الروائي والسيري دورا أساسيا في تعالي الخطاب في رواية وردة للوقت المغربي ، وفي جعل "علاقتنا بمثل هذه النصوص علاقة سلب مزدوج ؛ إنها تبغي سلبنا ما ترسخ في أذهاننا كماهية النص أو نموذجيته ، ونحن نسلبها قيمتها الخاصة التي ترمي بها إلى الانزياح عن النص النموذج"[17]، من أجل إنجاز نص مختلف يند عن التحديد ، تكمن خصوصية خطابه في كونه

---

16)- سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، ص 293 .

17)- المرجع السابق ، ص 87 .

" يريد أن يقول شيئا ، ويريد في الوقت نفسه أن يروي قصة ، وبين محاولة القول والحكي يتم إنتاج الخطاب المفكك في وردة ، الذي يصطرع ضمنه الشعري والروائي"[18]، ويتميز بفردانية لغته وبتعاليه الشكلاني ، الذي يسهم في دمج الأصوات الساردة المتعددة في الرواية في صوت واحد مهيمن ، هو الصوت الشعري ، الذي يعمل على تعليق الأزمنة وتواري الأخبار وجعل "اللغة مشحونة باللامتوقعات "[19]من الأزمنة والدلالات ؛ وهو ما تحاول رواية رحيل البحر أن تنجزه أيضا عبر تقنية التوالد السردي والاستطرادات والإيحاءات ، والبياض الطباعي الذي يتكرر كلما تقدمنا في القراءة ، ويبدو " أن ازدياد البياض أمامنا لا تجليه إلا عوداتنا المتكررة إلى الوراء ، إلى ما سبق وأن قرأناه "[20]، وهو ما يؤدي إلى بتر الأزمنة وتقطعها وتعليقها وتنوعها وتعددها، بحيث نشعر ونحن نقرأ مثل هذه الرواية أننا داخل عالم روائي متخيل بدون بداية ولا نهاية كأنه البحر تتوالد أمواجه بدون توقف .

ولم تشذ نماذج الرواية الجديدة في الجزائر عند رشيد بوجدرة وواسيني الأعرج بخاصة عن هذا التصنيف ؛ بل إن رشيد بوجدرة ينتمي إلى الجيل الثاني من كتاب الرواية الجديدة الفرنسية ، وهو يصرح بتأثره بالروائي كلود سيمون C. Simon الذي ينتمي إلى كتاب جديد الرواية الجديدة Ecrivains du nouveau nouveau roman الذين يمارسون قطيعة عنيفة ضد المعايير الأكاديمية للرواية التقليدية، ويسعون إلى إسقاط صرح الرواية المعاصرة من أجل رواية جديدة ثانية تقدم نفسها كلعبة، أو بالتحديد كلعبة بنينة[21] هذا النوع من الرواية يلح

18)- المرجع السابق ، ص 90 .

19)- سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، ص 120 .

20)- المرجع السابق ، ص 220 .

21)- Michel bertrand, langue romanesque et parole scripturale, Puf, Paris 1987, p 13 et 14.

على خصوصية الكتابة الروائية ، لا تكمن مهمته في إعادة إنتاج الواقعية الخارجية ، وإنما في إنتاج واقعيته الداخلية ، يدعو قارئه إلى المشاركة في بناء المعنى بواسطة وفي القراءة ، أي أنه يتوجه إلى قارئ ناقد بإمكانه أن يلغي المسافة بين الكتابة والقراءة[22].

أما واسيني الأعرج فإنه ينتمي إلى كتاب القطيعة الفنية والفكرية ، تندرج أعماله الروائية ضمن حركية الرواية العربية الحداثية –أي الجديدة– يجمع في كتابته بين إيقاعي الشعر والحكي، تصطبغ أعماله بتلوينات درامية تنزع نزعة مأساوية ، وتنفتح على نصوص الثقافة والتاريخ، تسائل الراهن والتاريخ من موقف أنطولوجي جدالي، يتعامل مع إشكاليات الحاضر كامتداد إشكاليات الماضي، أو إعادة لها بطريقة من الطرق ، ولذلك فإن أعماله الروائية تتميز بما يمكن أن نصطلح على تسميته ببنية بلاغة المواجهة الزمانية ، والتي يصل فيها التقطيع السردي إلى درجة السرد المتفسخ la narration clivée والانتقالات الزمانية المفاجئة إلى درجة تحل فيها الأزمنة المتعارضة والمختلفة والمتعددة في زمان واحد هو زمان القول ، أو الصوت السردي ، كما يسهم التفاعل النصي في إقحام متواليات نصية متنوعة من نصوص الثقافة والتراث ، تعرض وفق ترتيب مشتت ، يزيد من التفكك السردي والتداخل الزماني بخاصة في روايتي نوار اللوز وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف .

أما الرواية التونسية ، فإنها تنزع من خلال نماذجها ، التي تندرج ضمن الرواية الجديدة نزعة شكلانية متعالية تؤسس خطابها على جدل التفاعل بين التراث والحداثة ، من أجل بناء نص روائي تطوري ؛ يقيم علاقات عبر نصية مع السرد التراثي تتجلى في شكل تعلق نصي Hypertextualité[23]، ومع نصوص الحداثة الروائية التي تحاول أن

22)- op. Cit, p 17.

23)- Gerard Genette, palimpsestes, coll poetique , Seuil , 1982 , p 11.

تقطع مع الأشكال الروائية التقليدية منجزة نماذجها التجريبية ، ومستنبطة لسلسلة من الخصائص النصانية ذات المخططات الزمانية الدالة ، التي تكشف عن طاقات تصويرية لبنى نصانية روائية تتجه إلى ممارسة نوع من الاختلاف عن جماليات التشخيص الروائية ، ومحاولة تقويض الوظيفة السردية للمحكي عبر المزاوجة بين القول والحكي والاستطراد وتدخلات الراوي والكاتب، وإدخال مقطوعات نصية معرفية وثقافية مختلفة ومتنوعة ، وبناء فضاء خاص يمكن أن نسميه شبيها بالسردي para-narratif أو" بالواقعية اللغوية "[24]، وهي تسمية واصفة أطلقها صلاح الدين بوجاه على روايته (مدونة الأسرار والاعترافات) وذلك من أجل إنتاج شكل روائي يجمع بين المعرفية والرمزية .

في هذا النوع من الكتابة الروائية الجديدة الذي يقيم صرحه المتحول انطلاقا من مغامرة المسعدي الروائية ، التي حاولت في زمانها بخاصة من خلال رواية حدث أبو هريرة قال أن تؤسس لكتابة روائية هي" على السواء مغامرة وجودية جريئة وتجربة قصوى في الكتابة ، فكما بعث المسعدي أبا هريرة اسما ومعنى من أعماق الماضي كذلك بعثه شكلا وأسلوبا في تناسق فني متين "[25]، ولكن نزعة التفرد والتجاوز والخرق عنده جعلته يستثمر " الأحاديث في التصانيف القديمة [...] حسبما تقتضيه أحدث أساليب البناء القصصي. ففصلها على المواقف وحدات متقطعة تتداعى معنويا أكثر مما تتلاحم زمانيا ، لأنه كسر خط الزمان وتصرف فيه طردا وعكسا بما لا تنكره آخر تقنيات

- ونعني بالتعلق النصي كل علاقة نصانية تقوم بين نص لاحق Hypertexte ، ونص سابق Hypotexte ، ولا تقف عند حدود الحوار ، وإنما تؤدي إلى التحويل والتوالد النصاني .

24)- صلاح الدين بوجاه ، مقالة في الرواية ، ص 123 .

25)- توفيق بكار ، أوجاع الإفاقة على التاريخ العاصف ، مقدمة لرواية حدث أبو هريرة قال ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1979 ، ص 39 .

الرواية الجديدة "[26]، حيث كانت هذه الرواية بما أنجزته من نص تطوري يصر على تميزه واختلافه عن الأشكال الروائية الغربية ، مقدمة لأعمال روائية تجريبية ، تتداخل فيها الأزمنة وتتقاطع على مستوى القصة والخطاب، تداخل النصوص الأساطيرية والمجازية والمعرفية والشعرية في فضائها النصي ، وهو ما جعل هشام القروي في رواية (ن) يبحث في تجاويف الحلم والذاكرة عن حضور الواقع من خلال سرد روائي يتسم بالتقطع ، وتوظيف مقاطع فلسفية حول مفهوم الموت والحياة والسببية، تضفي على الأحداث نوعا من الغرابة ، نتيجة تبنيه تصورا يسقط الحدود بين الواقع والحلم[27]. في حين اتجه صلاح الدين بوجاه إلى ابتداع شكل روائي في رواية (مدونة الأسرار والاعترافات) تقوم بنيته النصية على المزاوجة بين نص متن وآخر حاشية ، متجاورين ومتوازيين " إنهما بمثابة الحوضين المترشحين من حيث انطلاق كل منهما من الثاني وإحالته عليه وعودته إليه في حركة لولبية لا تكاد تدرك لها نهاية "[28]؛ يحيل صلاح الدين بوجاه من خلال هذا الشكل على النصوص العربية القديمة التي أسهمت في إثراء هذا النوع من المناصصات paratextualité ، وينفتح في الوقت نفسه على " بعض مقولات الرسم السوريالي ... فنجزم ، دون مغالاة ، أن المتن والحاشية لا يمثل أحدهما في إطار علاقته بالثاني سوى تداعيات لونية تخضع لحركة اللاوعي ذاته ..."[29]ونتيجة لذلك فإن البنية الزمانية في هذه الرواية تبدو منتهكة ومفككة ، لكون "المدونة وحواشيها

26)- توفيق بكار ، أوجاع الإفاقة على التاريخ العاصف، مقدمة لرواية حدّث أبو هريرة قال،ص 40

27)- مصطفى الكيلاني ، وجود النص – نص الوجود ، الدار التونسية للنشر ، تونس 1992 ، ص 138 ، 142 .

28)- صلاح الدين بوجاه ، مقالة في الرواية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت، ط1 ، 1994 ص 126 .

29)- المرجع السابق ، ص 127 .

تقدم ضمن زمر خبرية كثيرة لا علاقة جلية تصل بعض أجزائها بالبعض الآخر ، فيما عدا عمق الوشائج الدلالية التي تمثل الأرضية الثابتة الصلبة للرواية بأكملها "[30].

أما فرج الحوار فإنه يذهب بعيدا في استثمار جدلية التفاعل بين التراث والحداثة ، بحيث تبدو نصوصه غريبة ، موتورة ، معلقة بين الحيرة والفجع ، لا تنزع نحو التمثيل أو المحاكاة ، وإنما نحو صوغ منتبه إلى أدبيته وواع بها تتداخل عبره مستويات الكتابة إلى درجة تتحول النصوص فيها إلى فضاءات من الدوار ، أو المتاهات المبطنة بغابات من المرايا المتقابلة والمتجاورة ، بحيث تبدو داخلها حركة السرد وقد تعطلت " وعلقت الأزمنة واندثرت الأمكنة وتشابكت الملافيظ وتعددت الوجوه ومصادر السرد فزالت الحدود بين الواقع والخيال "[31]، وقد تصل عنده هذه النزعة الشكلانية في اعتنائها بالإنشاء والنظم والتحبير إلى درجة تبدو فيها العلاقة بين الخطاب والقصة –مثلا- في رواية (الموت والبحر والجرذ) إشكالية وتتميز بنوع من الغرابة ، وذلك أن خاصية التوالد السردي التي تقنع خطابها الروائي تجعل " النص يتقدم ولا يتطور ، يكبر ولا ينمو "[32]، وقد يصل التوالد السردي والتقنيع الحكائي للخطاب في رواية (التبيان في وقائع الغربة والأشجان) إلى درجة من الانغلاق النصاني بعد طول طواف وتهويم يثيران لدى القارئ مزيدا من الحيرة والالتباس ، يعود بعدها إلى نقطة البدء ، حتى " لكأن كل المقاييس الفنية في عالم الوقائع الغريبة هذه قد انتفت حتى

---

30)- المرجع السابق ، ص 128 .

31)- عبد الفتاح إبراهيم ، العين في العين ..في العين ، مقدمة لرواية الموت والبحر والجرذ ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1985 ، ص 17 .

32)- المرجع السابق ، ص 19 .

صارت الرواية تبدأ إذ تنتهي وتنتهي عندما تبدأ "[33]. مثل هذه الخصائص المتطرفة التي تدمغ نصوص فرج الحوار الروائية، فتجعلها نصوصا متفردة، تخرق مقولة الأنواع الأدبية ، وتفيض عن التحديد .

ونحن إذ نقارب مقولة الزمن في الخطاب الروائي المغاربي الجديد، فإننا ننطلق في ذلك من المفاهيم التي رسختها السرديات الروائية من خلال بحوث كل من جيرار جينيت ، ومايك بال M. Bal، محاولين تجاوز ثنائية زمان الخطاب وزمان القصة ، والانفتاح على السيميائيات الدياكرونية وجماليات التلقي من أجل دراسة أزمنة النص المحايثة لإنتاجه والمحينة لتلقيه وقراءته ، مبرزين إلى أي حد يسهم التطوير النصي في تعقيد مقولة الزمان الروائي عبر قوانين التوالد السردي ، والتكرار ، والإشباع saturation ، والتحويل والمسخ Métamorphose ، التي تجعل الخطاب الروائي ذا تشكيل سريالي عجائبي ، تعلو فيه وظيفة الرؤية الداخلية fonction endoscopique المدعمة بواسطة بهجة الانشطار la jouissance de l'abîme[34]، التي تزيد من حس الغرابة والحيرة لدى القارئ .

-المفارقات والتحريفات الزمنية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف :

إن أول ما يلفت النظر في رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) لواسيني الأعرج، هو أن عنوانها يسجل حضورا للزمان يتجسد على مستويين:

1- مستوى العنوان الأصلي ، الذي يحيل على القصة المتخيلة، وهي قصة تبدو محددة زمانيا كونها أحد الروايات المتواترة عن قصة البشير

33)- عبد العزيز شبيل ، جريمة السياقة بدون رخصة ، مقدمة لرواية التبيان في وقائع الغربة والأشجان، دار الجنوب للنشر ، تونس 1996 ، ص 8 ، 9 .

34)- W. Krysinski, carrefours de signes, essai sur leroman moderne , Mouton , Paris ,1981 , p 85.

- كلمة (بهجة) موظفة بالمفهوم الذي وردت فيه عند بارت ، فهي لا تقال إلا بين السطور . plaisir du texte, p 36 .

الموريسكي، التي تناقلها الرواة والقوالون وأذاعوها في الأمصار عبر الزمان حتى وصلت إلى دنيا زاد فعرجت على روايتها لزوجها الحاكم بأمره الحكيم شهريار بن المقتدر بالله على الرغم من علمها بأنه " لم يكن مهيأ لسماعها "[35]؛ لكن التوجيهات الزمانية المقدمة بواسطة العنوان تجعلنا نلج إلى فضاء روائي ذي أزمنة متداخلة وملتبسة يتحول عبرها الزمان الروائي إلى فاجعة تاريخية تتجاوز حدود المكان والزمان، تضفي على النص الروائي صبغة أساطيرية تتيح لواسيني الأعرج كراوي سيميائي منتج للدلائل مساءلة فواجع التاريخ العربي الإسلامي ، وامتداداتها في الحاضر من خلال تحويل ما يحكى (قصة البشير الموريسكي) إلى ما هو واقع من خلال تدخل البشير في محكي عبد الرحمن المجدوب عندما تشرف الحكاية على نهاية مفتوحة ليجلو ظلام الحكاية ، وبذلك يتم اللقاء والتطابق عبر حاضر السرد والحكي بين التاريخي والأساطيري والواقعي ؛ وبهذا يطول زمان القصة المتخيلة ويتعدد لتصبح الليلة السابعة بعد الألف زمانا مطلقا " كان كل الناس يتوقعون أن رحلة الثلاثمائة سنة (وفي رواية أخرى أربعة عشر قرنا) يجب أن تتوقف عند هذا الحد .لم يصدقوا حين قيل لهم أن الليلة السابعة بعد الألف استمرت أكثر من الزمن الأرضي ، حتى الكتب التي تحدثت عن الأرصاد والأنجم والأنواء توقفت عند حدود هذه الليلة "[36]، أي أنه زمان غير خاضع لأية كرونولوجيا . ويفيض عن أي تحديد أو قياس .

2- مستوى العنوان الفرعي (رمل الماية) وهو إيقاع أندلسي حزين ، يتقدم الرواية ويشكل مع العنوان الأصلي ، ظلا أندلسيا متخيلا وملحقا بأقاصيص ألف ليلة وليلة ؛ ويحيل -في الوقت نفسه- على خصوصية

35)- واسيني الأعرج ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، ج1 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ،1993 ، ص 6 .

36)- المصدر السابق ، ص 8 ، 9 .

الإيقاع الزماني للمحكي الروائي " كنشيد أندلسي مقموع "[37] يعاد إنتاجه وفق استراتيجية سردية تقوم على التكرار والامتلاء والتحويل ، وعلى تعدد الروايات وتماهي الأصوات وتداخل الأزمنة ، وتوالد الحكايات وتناسلها في حاضر التلفظ والسرد بطرائق ملتبسة لا يقرها سوى " مبدأ القص باعتباره فتنة مطلقة "[38]، واقتحام متواصل لعوالم وأزمنة كلية مدمجة في أزمنة الكتابة والقراءة تبدو متجاوزة لحدود تعريفها ، تمحى فيها كل بداية وكل نهاية ، وتكسب في كل مرة قصة البشير الموريسكي بعدا جديدا ومعنى جديدا ، وأفقا آخر عند كل تكرار، إلى ما لا نهاية ، فتتحول إلى قصة أزلية ، تمارس نوعا من الهدم المتكرر للزمان ؛ وتتآمر عليه من أجل إلغائه ، حتى تبدو وكأنها ديمومة بلا زمن ، أو محك تكراري تتماهى داخله الأزمنة ، وتحل في جسده النصاني ، منجزة إيقاعه الخاص ، الذي يصطرع ضمنه الشعري والروائي في شكل مونولوجات غنائية وأحلام وذكريات واستيهامات.

تشير ازدواجية العنوان (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) و رمل المابة(1)) إلى ازدواجية زمانية يشيدها المحكي الروائي وتتعلق بـ" زمن المدلول وزمن الدال "[39]، وتنتظم هذه الازدواجية الزمانية مجموع أزمنة النص الروائي ، ولا تقف عند حدود جعل كل الالتواءات الزمانية ممكنة وإنما تسهم أيضا في دمج زمن في آخر[40]، من أجل خلق نوع من الزمانية الكونية التي تندرج ضمن إبقاء زمانية العود الأبدي ، حيث يلعب التعلق النصي بين العنوانين ، وبين ما تقتضيه حداثة التجسيد النصاني لفتنة السرد والحكي من تداخل سيميائي

---

37)- مشري بن خليفة ، رمل الماية ، النشيد الأندلسي المقموع ، المسار المغربي ، الجزائر ، 24 جوان 1991 ، ص 20 .

38)- عبد الكبير الخطيبي ، عن ألف ليلة والليلة الثالثة ، الرواية العربية واقع وآفاق ، دار بن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص 109 .

39)- G. Genette, figures III , coll poetique Seuil , 1972 , p 77.

40)- op. Cit, p 77.

intersemiotique بين أنواع الأدلة المهاجرة من مجال إلى مجال آخر[41]. ومن زمان إلى زمان آخر ؛ دورا مهما في إضفاء رؤية شمولية وتزامنية على هذا النص الروائي ، الذي يبدو أنه بالفعل يبحث عن سحر جديد للحكاية ، لا من خلال توظيف السرد ضد الموت كما فعلت شهرزاد في ألف ليلة وليلة ؛ حيث استبدلها واسيني الأعرج بأختها دنيازاد نازعا نحو خلخلة أسس التراث ، ومساءلة الماضي والحاضر ، ومحاولة بعث الأزمنة المسكوت عنها والمغيبة من خلال ما تحكيه دنيازاد ، التي قررت ألا تكون دابة للحكاية والغواية ، وأن تقول ما كانت تسكت عنه شهرزاد " يجب أن تسمع ما لم تسمعه قبل هذا الزمان "[42]،وبهذا تكون دنيازاد قد خرقت الميثاق السردي الذي ينظم العلاقة بين الراوي والمستمع والمتضمن لطلب السرد والاستجابة لهذا الطلب ن وانتهت بإسقاط المقولة التي صاغها عبد الكبير الخطيبي ، ونسبها لشهريار " إحك حكاية وإلا قتلتك "[43]، وأسقطت معها " المبدأ السردي [الذي] يستخدم عمل الموت "[44]؛ وتتمرد دنيازاد على تقاليد الحكي ومناوأتها لسلطة المستمع. يكون واسيني الأعرج قد تخطى فتنة الحكي وأسقط قوانينها ، منجزا كتابة سردية ، لا تشكل فيها الحكاية أكثر من مجرد ظل وطرس متلاش ، يشير إلى زمن منقرض معلنا : أن هذا " الزمن توقف مع نهاية الحكاية ليبدأ زمن آخر كان من الصعب تتبع ملامحه ومعرفتها "[45]؛ يتجلى من خلال الكتابة والسرد كزمن زائف ذي مرجعية محرفة قصدا ، حيث تتماهى الأزمنة وتتداخل

41)- د. عبد الكبير الخطيبي ، الاسم العربي الجريح ، مقدمة الكتاب لمحمد بنيس ،دار العودة، بيروت "1 ، 1980 ، ص 8 .

42)- واسيني الأعرج ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، ص 5 .

43)- د. عبد الكبير الخطيبي ، عن ألف ليلة والليلة الثالثة ، الرواية العربية واقع وآفاق ، ص 109 .

44)- المرجع السابق ، ص 111 .

45)- واسيني الأعرج ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، ص 6 .

وتلتوي ، ويحل بعضها في بعضها الآخر ، منجزة زمنا يحاول أن يكون منقطعا عن زمانيته ، ينزع إلى إسقاط وإنكار أي تماثل بينه وبين الزمن التاريخي أو الواقعي ، ملحا على خصوصيته الروائية ، كونه زمن نصي " ليست له أي زمنية أخرى سوى تلك التي يعيرها كنائيا Métonymiquement لقراءته الخاصة "[46]؛ وهو ما يبدو أنه يشكل مركز الكتابة عند واسيني الأعرج ، من خلال استعماله الواعي للمادة الروائية ، بحيث تبدو منفتحة على الواقع والتاريخ ، ولكنها لا تعيد إنتاجهما أو تضاعفهما لكونها تؤسس واقعيتها الخاصة وزمنها الخاص ، اللذين لا يمكن أن يوجدا خارج تجربتي الكتابة والقراءة .

-الزمن وشعرية السرد الاستشرافي في رواية عين الفرس :

تتعامل رواية عين الفرس للميلودي شغموم مع الزمن الروائي تعاملا خاصا يجعلها تندرج ضمن الأعمال العجائبية ، التي تحاول أن تستشرف مستقبلا متخيلا، وهي بذلك تؤكد على الوظيفة الاستكشافية والتحويلية للقصة المتخيلة fiction في مقابل الزمن التاريخي الذي يقدم كماضي واقعي؛ ومن خلال التجربة اللاواقعية التي تصورها القصة المتخيلة تسقط رواية عين الفرس أي تماثل بينها وبين التاريخ أو الواقع ، بل تعمل على جعل المتخيل مقدمة مرجعية للواقعي الذي تتنبأ به الحكاية ، وتستكشفه من خلال قصة (الولد الضال والرجل الطيب) ، التي يعد عنوانها مقدمة وعتبة للسرد والحكي والتخييل ، حيث يحاول الاختلاق والإبتداع محل الاتباع والنقل والاستنساخ " قلت : حاشى يا مولاي ، سأحكي لكم حكاية جديدة تماما ..."[47]، ويبدو أن هذه الجدة تقتضي طقوسا خاصة ، وتستلزم براعة في الحبك والتأليف ، لا تقل عن براعة الحاوي مروض الحيات " يا سيدي ، اشرح له ، أرجوك أن الحكايات مثل العفاريت ، والحاكي مثل الساحر ، إذا لم يتقن عمله أو

46)- G. Genette, figures III, p 78.

47-) الميلودي شغموم ، عين الفرس ، دار الأمان ، الرباط ، ط1 ، 1988 ، ص 9 .

تسرب إليه الضعف تعرض للهلاك وخاب مسعاه "[48]،وأن مثل هذه الجدة تقتضي أيضا أن تنزع القصة المتخيلة نحو الإغراب والتفرد ، فلا تقر أي تماثل أو تشابه بينها وبين التاريخ أو الواقع ، أو الخرافة ، ذلك أن الحكاية تجربة الكلي واللامشروط "[49]، ولا تتبنى مبدأ التسلية والترفيه ، ولا تمارس الشهادة التاريخية أو الواقعية ، ولا تفشي سرها إلا عبر لقائها بالمتلقي/ القارئ ، وخضوعها لسلطة القراءة ، وهو ما تلح عليه عتبات النص الميتاحكائية ، التي يدور من خلالها المؤلف ويناور، محاولا الخروج من عباءة شهرزاد السردية، دون أن يعمد إلى إحداث قطيعة نهائية بين الجديد والقديم وهو ما يشير إليه اسم الراوي/ الحاكي محمد بن شهرزاد الأعور ، الذي ينوبه داخل النص ، وإن كان يعمل جاهدا على ممارسة نوع من الاختلاف والتجاوز على مستوى الصياغة والتشكيل ، والمنظور الاستشرافي محاولا بناء زمنية متخيلة انطلاقا من حاضر السرد والحكي ، الذي يحيل على زمن خارجي سنة 2081 ، وهو زمن تستشرفه الكتابة انطلاقا من تاريخ صدور الرواية سنة 1988 ، لتجعل منه زمنا للأحداث وللتلفظ السردي ، ويعد هذا التوجه الجديد في الكتابة والسرد الاستشرافي استثمارا أدبيا أقل تواترا بالنسبة لأنواع السرد الأخرى[50].

وقبل أن نسترسل في الحديث عن التداخل بين الواقع والخيال ، والممكن والمحتمل ، والحكائي والميتاحكائي ، والخيال كمرجع منتج ، أو الخيال المنتج كما يسميه كانط Kant[51] وعن محفزات الحكي وبراعاته ، وتعدد الأصوات والأزمنة السردية في رواية (عين الفرس) سنحاول أن نلتزم بالتقسيم النصاني المزدوج (رأس الحكاية ، والذيل ،

48-) المصدر السابق ، ص 7 .

49-) المصدر السابق ، ص 8 .

50-) G. Genette, figures III, p 231.

51-) Paul Ricoeur, temps et recit III, le temps raconté, Seuil 1985 , p 229.

والتكملة) ، الذي تبناه المؤلف لكونه يسهم –على التوالي- في تحديد مستويين زمنيين : الزمن الخيالي والزمن الواقعي اللذان يسهمان في بناء عالم النص ، وتشييده صرحا فنيا يتحدى عالم القارئ .

- الزمن السردي والزمن الشعري في رواية الموت والبحر والجرذ لفرج الحوار:

توصف الكتابة الروائية الجديدة أو الحديثة بأنها كتابة ملتبسة ، تتمرد على مقولة الأجناس ، ولا تقر بصفاء الجنس ، بل تعمل على انتهاك الحدود الفاصلة بين جنس الرواية والأجناس الأخرى ، بحيث يصبح الحديث عن أي تداخل بين الأجناس في فضائها النصي ممكنا؛ وتتميز رواية الموت والبحر والجرذ كنص روائي حداثي باستثمارها للإمكانات التعبيرية الروائية والشعرية والميتاحكائية ، ولأساليب المفارقة ، وتعدد المسارات والأصوات السردية ، وتشعب مستويات الرمز .

تتخذ من زمن الكتابة والسرد حاضرا روائيا مهيمنا ، تسجل من خلاله حضورها كأحد التجليات الجماليات لبنية الوعي الراهن ، في علاقاته بأسئلة الحداثة وبجماليات التعبير المصاحبة لها ، والتي تعمل على تحرير الكتابة من القمع والمنع ، من خلال تجسيد تجربتها " في حضورها وحاضرها ، فتكتب الزمن الحالي لا تكبته ولا تلغيه تكتبه في شكل لحظات حاضرة ومتقابلة تعمل على تعميق "[52] الإحساس بالمفارقة بين الرغبة والنسق والسلطة ، بين بنية اللغة وبنية المعنى وبنية الوعي .

يتجلى هذا الالتباس بدءا من العنوان (الموت والبحر والجرذ) ومن عتبة النص الاستشهادية "قدر أن أتخبط في سباخ الكلم بحثا عن

52-) عبد العزيز بن عرفة ، الإبداع الشعري وتجربة التخوم ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1988 ، ص 20 .

السبيل " حيث تهيمن الصياغة الخطابية الشعرية على الخاصية السردية فنكون بذلك في مواجهة قصيدة مطولة أكثر منا في مواجهة رواية ، حتى ولو كانت رواية ذات محكي شعري وذلك لأن تداخل السردي والشعري واندساس التراثي بينهما ، والمتمثل في عتاقة اللغة ، قد أضفى على الخطاب الروائي صبغة استعارية ، جعلت منه كونا شعريا، وخطابا تخييليا قائما بذاته ، بالإضافة إلى ما تطرحه من إشكاليات تجريدية ، جمالية ومعرفية ، قد تصل أحيانا إلى درجة المغالاة ، وكل تجريد تذهب فيه الرواية تنفي به كيانها كرواية[53]، مع العلم أيضا أن البحث عن نص خالص ، يعد طموحا غير مضمون التحقيق ، من ذلك أن الشاعر الإسباني لوركا ، كان من بين طموحاته أن يكتب قصيدة شعرية طويلة ، دون أن يضطر إلى إدخال عنصر غريب عن الشعر كالسرد مثلا، ولكنه أدرك في النهاية أنه لا يمكن للقصيدة أن تستغرق مثل هذا الطول دون أن يداخلها النفس الملحمي[54]، ولذلك فإن السرديات في بحثها عن سردية الخطاب ، انتهت إلى الإقرار بأنه لا يوجد نص سردي مطلق ، وأننا نعثر في النصوص السردية المنتقاة على ممرات غنائية ودرامية ، مثلما نعثر على ممرات سردية في نصوص غير سردية[55]؛ لكن النصوص الروائية الحداثية ترفض أن تقف عند هذه الممرات ، لكونها تحولت عن كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة، ولذلك فهي تهدم باستمرار كل العلاقات والتصورات الجمالية ، التي تقف دون إنجازها هذه المغامرة ، التي تحقق من خلالها فرادة النص وغرابته، وبطولة اللغة وشعريتها .

وهذا الالتباس، هو أيضا التباس أزمنة الكتابة والسرد " فالنص يتقدم ولا يتطور، يكبر ولا ينمو [...] حركة النص مكبوتة محجوزة

53-) المرجع السابق ، ص 54 .

54-) المرجع السابق ، ص 24 .

55-) Mieke Bal, narratologie, h.p.s.publishes , Utrecht ,1984 , p 13.

والأحداث تجهد أن تصل إلى منتهاها "[56]، حيث يؤدي تداخل الصيغ الخطابية والسردية إلى تحطيم أي منطق سردي ، وفسح المجال أمام سرد مفكك ومتفسخ narration clivée ، يهم أن يروي قصة، وإذا به يسعى إلى أن يقول شيئا، وبين الرواية والقول تنجز مسافة جمالية بين الروائي والشعري ، وبين الزمن السردي والزمن الشعري وضمن هذه الحدود يقوم هذا الخطاب الملتبس باغتيال الوضوح ، وإلغاء الوظيفة المرجعية للغة ، وتشويش المعنى وإلغاء خرافته وبالتالي فإنه ما يكاد أن يروى الحدث (البحث عن قاتل صاحب الجثة) مثلا حتى يتشعب السرد ويلتف حول نفسه كالحية تخفي رأسها اتقاء خطر ممكن ، أو لمفاجأة الخصم ، فتغور حركة السرد ضمن نسيج بلاغي متفاصح ومتداخل تسلم فيه الاستعارة السلطة للشعر " وبتسلم الشعر السيادة تلغى كل السلط "[57] وكل الأزمنة المتعلقة بها .

56-) عبد الفتاح إبراهيم ، مقدمة الرواية ، ص 19 .

57-) عبد العزيز بن عرفة ، الإبداع الشعري وتجربة التخوم ، ص 52 .

قراءة في مقدمة كتاب

"الصناعتين: الكتابة والشعر"

الدكتور حسين أحمد كتانة / الأردن

ملخص المقال

لقد دأب المؤلفون والنقاد منذ القديم، على تصدير كتبهم ومصنفاتهم بخطب ومقدمات، تكون بمثابة الكاشف الذي يسلط الضوء على أهداف المؤلف وغاياته من التأليف، وكذا القضايا العلمية والمنهجية التي تشغل باله وينوي أن يبسط القول فيها.

ويعد هذا المقال محاولة تسعى إلى مقاربة مقدمة كتاب "الصناعتين: الكتابة والشعر" لأبي هلال العسكري، مقاربة تبسط مختلف القضايا والموضوعات التي ألمح إليها أبو هلال في هذه المقدمة، وتبرز مكانتها، ومكانة الكتاب ككل في ميدان التأليف النقدي والبلاغي العربيين.

فما هي المعطيات العلمية التي نثرها أبو هلال في خطبة كتابه؟ وأين تتجلى أهميتها؟.

وكيف عالج جملة من القضايا النقدية التي امتد فيها النقاش منذ عصر الرواة أمثال الأصمعي والمفضل الضبي، إلى عصره، من قبيل قضية الاختيارات الشعرية، وقضية استعمال الغريب في الشعر؟

الحمد لله به أستعين، ومنه أطلب العون والتوفيق.

تمهيد:

وبعد:

فموضوع هذا العرض المتواضع، هو مقدمة كتاب الصناعتين، وهو كتاب اقترن اسمه باسم مؤلفه، ومحت شهرته- أو تكاد- ما ألفه هذا الكاتب من آثار حتى ليكاد يتبادر إلى أذهاننا أن أبا هلال العسكري لم يؤلف غير كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر. وأتمنى صادقا أن أعرض هذه المقدمة وأوفيها ما تقتضيه، وأن لا أجحف أبا هلال حقه أو أسيئ إليه بسوء إدراك أو فهم قاصر.

I. كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر

1- مؤلف الكتاب:

هو أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى، العسكري صنف في اللغة كتابا سماه التلخيص، وله أيضا كتاب الصناعتين.

توفي أبو هلال العسكري عام خمس وتسعين وثلاث مائة [1].

2- تحقيق الكتاب:

كتاب الصناعتين حققه الدكتور مفيد قميحة، صدرت الطبعة الأولى منه عام 1981، والثانية عام 1984 عن دار الكتب العلمية بيروت – لبنان.

[1] – انظر معجم الأدباء . ياقوت الحموي, الطبعة الأخيرة، منقحة، مضبوطة (مصر، مكتبة عيسى البابي الحلبي، دت)، 8/258.

وسبق هذا التحقيق تحقيق أمين الغانجي بالقاهرة عام 1320هـ، وأيضا تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم سنة 1971.

واعتمدنا في هذا العرض على تحقيق الدكتور: مفيد قميحة في طبعته الثانية والتي صدرت عام 1984.

II. مقدمة الكتاب:

1- نظرة حول المعطيات الواردة في المقدمة:

1.1- ديباجة الكتاب:

بدأ كتاب الصناعتين بديباجة قصيرة جدا حاول فيها أبو هلال الإيجاز، وعدم الإطالة، فحمد الله وصلى على نبيه جريا على العادة.

1.2- افتتاح الكتاب:

غني عن البيان أن للكتابات القديمة تقاليدا وأعرافا، كثيرا ما يلتزم بها الكتّاب، فيفتتحون كتبهم ومصنفاتهم بأسماء الملوك، والوزراء، والأمراء، والقضاة، وأعيان الأمة، والأصدقاء...ألخ. وأبو هلال العسكري يجاري في هذا الباب سابقيه ومعاصريه، من الكتاب في هذه العادة الأدبية. قال أبو هلال: "اعلم علمك الله الخير، وقيضه لك وجعلك من أهله." [2]

ومحقق الكتاب صدر كلام أبي هلال بقوله: " قال أبو هلال لبعض إخوانه"[3].

وكلام العسكري يحتمل أن يكون موجها أيضا إلى عموم القراء والمهتمين.

---

[2]- كتاب الصناعتين. الكتابة والشعر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري. تحقيق الدكتور مفيد قميحة، الطبعة الثانية (بيروت– لبنان، دار الكتب العلمية 1984).9.

[3]- نفسه: 9.

1.3- الباعث على التأليف:

يبدو من خلال المقدمة أن أبا هلال ألف كتابه هذا لما رأى من شرف علم البلاغة، ونبله وفضله، وقلة الكتب والمصنفات فيه. يقول أبو هلال:

"وقفت على موقع هذا العلم من الفضل، ومكانه من الشرف، ووجدت الحاجة إليه ماسة، والكتب المصنفة فيه قليلة" [4]

يسعى أبو هلال من خلال كتابه الصناعتين إلى إغناء المكتبة العربية بكتاب في علم البلاغة، أمام ما يشكو منه هذا العلم من نقص وخصاصة على مستوى التأليف. فإن أبا هلال رأى الكتب التي تعرضت لمباحث علم البلاغة قليلة، لا تتفق ومنزلة هذا العلم، ووجوه الاهتمام به لعظم مكانته، وشرف رسالته. وتبدو من خلال المقدمة نزعة أبي هلال التواقة إلى استقلال علم البلاغة عن غيره من المباحث في الكتب والمصنفات الأدبية، وبعبارة واضحة: إن العسكري تحدوه رغبة في أن يستقل علم البلاغة في كتب خاصة، يؤيد طرحنا هذا قوله وهو يتحدث عن طريقة حضور مباحث هذا العلم في كتاب البيان والتبيين، يقول: "إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة وأقسام البيان والفصاحة، مبثوثة في تضاعيفه ومنتشرة في أثنائه، فهي ضالة بين الأمثلة لا توجد إلا بالتأمل الطويل، والتصفح الكثير." [5]

1.4- مكانة الكتاب ضمن ما ألف في بابه:

لا يدعي أبو هلال ريادة التأليف في هذا العلم، ولا يدعي أنه أول من طرق بابه، نفهم ذاك من خلال قوله: "والكتب المصنفة فيه

---

[4] – نفسه: 13.

[5] – كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري: 13.

قليلة" [6] بل أكثر من هذا، يشير العسكري إلى واحد من هذه الكتب التي ألفت في هذا العلم، وهو كتاب البيان و التبيين.

لقد أثنى الجاحظ على الكتّاب ثناء خالدا لما ذكر أنه لم يظفر بما أراد من علم الشعر إلا عند الأدباء الكتّاب: "طلبت علم الشعر عند الأصمعي، فألفيته لا يعرف إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش، فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة، فرأيته لا ينقد إلا فيما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام و الأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتّاب" [7] ، وقال عنهم أيضاً: " أما أنا فلم أرَ قط أمثل طريقة في البلاغة من الكتّاب فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعراً وحشياً ، ولا ساقطاً سوقياً "[8]

وكان قول الجاحظ هذا داعية إعجاب الكتّاب به، وسر هيامهم بشخصه وبكتابه، لما تضمنه من آراء جعلوها مورد فصاحتهم، ومنبع بلاغتهم، فلا غرو أن يتخذه العسكري إماما، وأن يثني على كتابه، ويذكر بعضا من مزاياه وفوائده، فيقول: "وهو لعمري كثير الفوائد، جمع المنافع لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة، والفقر اللطيفة، والخطب الرائعة، والأخبار البارعة، وما حواه من أسماء الخطباء والبلغاء وما نبه عليه من مقاديرهم في البلاغة والخطابة، وغير ذلك من فنونه المختارة ونعوته المستحسنة" [8].

إن كتاب الصناعتين مسايرة من العسكري لجهود سابقيه من العلماء، فلم يكن كتاب البيان والتبيين الكتاب الوحيد الذي أعجب به العسكري، لقد تأثر الرجل بما سبقه من كتب: "نقد الشعر" لقدامة ابن

[6] – نفسه: 13.

[7]– الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، الصاحب بن عباد، تحقيق محمد حسن آل ياسين (بغداد– العراق، مكتبة النهضة 1965).31– 32. وانظر : العمدة لابن رشيق القيرواني ، 2/ 105

[8] ـ البيان والتبيين : الجاحظ ، 1/ 137 ، ت: عبد السلام هارون ، دار الفكر ، دار الجيل ، 1990 – 1410هـ ، بيروت

[8] – كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري: 13.

جعفر(-337 ه) ، وكتاب "البديع" لعبد الله ابن المعتز(296 ه)، ومن تتبع الكتابين معا، سيقف على مدى تأثر العسكري بهما، ولعل هذا هو ما جعل بعض النقاد المعاصرين ينكرون فضل أبي هلال ذهابا منهم إلى أنه في كتابه هذا، جمع ما كان معروفا قبله حول هذا العلم، ففضله في ذاك فضل جامع وليس فضل مبدع [9].

1- 5- مضمون الكتاب:

وقف أبو هلال في مقدمته على موقع علم البلاغة من الفضل، ومكانه من النبل، فهو أحق العلوم بالتعلم بعد معرفة الله عز وجل. إن علم البلاغة طريق لإدراك إعجاز القرآن، وفهم أسرار الجمال، ونواحي التفوق التي تفرد بها كتاب الله تعالى وهذه غاية دينية دفعت إليها العقيدة التي وجدت من يناهضها بالتشكيك في أن حجة الرسول (ص) مثل أعلى في الفصاحة والبلاغة، وادعاء أن العرب كان في مقدورهم أن يأتوا بمثله لولا أنهم صرفوا عن ذلك.

وانبرى للرد على هؤلاء جماعة من العلماء فأخذوا يدفعون عن كتاب الله هذا الافتراء بتجلية وجوه الإعجاز فيه، وكان أبو هلال أحد أولئك المدافعين عن دينهم المناهضين لأولئك المعترضين.

نصب أبو هلال نفسه إذن للدفاع عن هذه الغاية غاية أخرى، وهي أن بالبلاغة يستطيع الأديب الناقد أن يفرق بين الجيد والرديء، وبها يستعين الأديب المنشئ على صنع القصيدة وإنشاء الرسالة.

وعلم البلاغة عند العسكري يحقق غير ما تقدم فائدتين:

أولهما: أن صاحب العربية "إذا أخل بطلبه، وفرط في التماسه، ففاتته فضيلته وعلقت به رذيلة فوته، عفى على جميع محاسنه، وعمى

[9] – النقد المنهجي عند العرب، الدكتور محمد مندور (القاهرة– مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دت) 229.و انظر البلاغة عند السكاكي، أحمد مطلوب، بغداد، مكتبة النهضة، ط 1 ، 1384هـ –1964، 156.

سائر فضائله، لأنه لم يفرق بين كلام جيد وآخر رديء، ولفظ حسن وآخر قبيح، وشعر نادر وآخر بارد، بان جهله وظهر نقصه" [10].

ثانيهما: أن الأديب إذا أراد أن يصنع قصيدة أو ينشئ رسالة، وقد فاته هذا العلم، "مزج الصفو بالكدر، وخلط الغرر بالعرر، واستعمل الوحشي العكر، فجعل نفسه مهزأة للجاهل وغير العاقل" [11].

ولا يجعل أبو هلال علم البلاغة قصرا على الشعر فحسب، فهو علم يخص النظم والنثر على حد سواء.

1- 6- منهج العسكري:

إن أبا هلال بمنهجه الجديد يسعى إلى تيسير عملية الإطلاع والبحث على القارئ، وأن يتجاوز ما اعترى كتاب (البيان والتبيين) من نقص على مستوى التنظيم، فيؤلف تأليفا علميا منظما يلائم شرف علم البلاغة، ويحوي ما يحتاج إليه صناع الكلام ونقدته، وذلك بوضع أسس صالحة يعتمد عليها، مع تجنب الاختصار المخل، والتطويل الممل.

يقول العسكري:

"فرأيت أن أعمل كتابي هذا مشتملا على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام نثره، ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده، من غير تقصير، وإخلال، وإسهاب، وإهذار" [12].

1-7- تقسيم الكتاب:

أعلن أبو هلال في خاتمة مقدمته عن تقسيمه لكتابه، فجعله على عشرة أبواب، يشتمل كل واحد منها على مجموعة فصول، ومجموعها كاملة خمسة وثلاثون فصلا [13].

---

[10] – الصناعتين: 10.

[11] – نفسه: 10

[12] – نفسه: 13.

[13] – نفسه: 13- 14.

2- قضايا نقدية في مقدمة الكتاب:

2-1 الاختيارات الشعرية*:

أثار أبو هلال في مقدمة كتابه مسألة الاختيارات الشعرية، فقد عمد معاصروه وسابقوه إلى مجموعة من الأبيات الشعرية، وقع اختيارهم لها، فجعلوها من الغرر اللامعات.

والعسكري لا يجهل أهمية عملية الاختيار هذه، قال: " قيل اختيار الرجل قطعة من عقله، كما أن شعره قطعة من علمه" [14].

ضاق أبو هلال باختيارات اللغويين لأبيات بعينها سحرتهم، وبالغوا في الإشادة بجودتها، وتفضيلها على ما سواها، فحاول أن ينقد هذه الاختيارات، وهذه الأحكام التي لا تستند على أسس صحيحة، ولا ذوق سليم.

ويمثل صاحب الصناعتين لهؤلاء الذين وقعوا في رذيلة الاختيار بعلماء لغويين، ذكر منهم، الأصمعي في اختياره لقصيدة المرقش التي منها قوله:

هل بالديار أن تجيب صمم // لو أن حيا ناطقا كلم [15]

قال أبو هلال: " ولا أعرف على أي وجه صرف اختياره إليها، وما هي بمستقيمة الوزن، ولا مونقة الروي، ولا سلسة اللفظ، ولا جيدة السبك، ولا متلائمة النسج" [16].

* انظر : مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم ، د عمر الدقاق، دار الشرق العربي ، بيروت 34-46، وانظر أيضاً موسوعة المصادر والمراجع ، د. عبد الرحمن عطبة ، دار الأوواعي بيروت ، ط5 ، 1998 ، 468 – 472 .

[14] – الصناعتين: 11.

[15] – هذا البيت وارد في المفضليات برواية: لو كان رسم ناطقا كلم .

[16] – الصناعتين: 11.

فهذه مقاييس الشعر الجيد عند أبي هلال، وبها يعرف جيده من رديئه، وهي مقاييس تخص اللفظ والوزن والنسج.

واستحسن الأصمعي أيضا نقلا عن العتابي قول الشاعر:

ولو أرسلت من حــب // ك مهبوتا من الصين

لوافيتك قبل الصـــب // ح أو حين تصلين [17]

قال أبو هلال " وهما على ما تراهما من دناءة اللفظ وخساسته، وخلوقه المعرض وقباحته" [18].

2-2- استعمال الغريب في الشعر:

يرفض أبو هلال هذا المنحى في الكلام، ويذكر بعض أنصاره من أمثال:

المفضل الضبي، وذكر عنه العسكري، أنه يختار من الشعر ما يقل تداول الرواة له، ويكثر الغريب فيه. ونزعة المؤلف إلى رفض الغريب صريحة في المقدمة، حيث يقول ناقدا اختيارات هذا العالم اللغوي: "وهذا خطأ من الاختيار، لأن الغريب لم يكثر في كلام إلا أفسده، وفيه دلالة الاستكراه والتكلف" [19].

ويضيف أبو هلال:

قال بعض الأوائل: " والاستعانة بالغريب عجز، والخروج عما بني عليه الكلام إسهاب" [20]. والحق أن الأصمعي والمفضل الضبي – ورغم ميلهما إلى الغريب- كانت جهودهما جليلة في رواية الشعر العربي وجمعه. كان الأصمعي صادقا في ما يرويه، وكان المفضل

---

[17]- نفسه: 12.

[18] - الصناعتين: 12.

[19] - نفسه: 11.

[20] - نفسه: 12.

الضبي ثقة، وكانا كغيرهما من اللغويين، يستحسنان أبياتا في معنى خاص، أو مطلع قصيدة، أو موازنة بين شاعر وآخر.

وإذا كان الاستعمال الغريب والوحشي في عصر هؤلاء، العلماء ما يقتضيه، فإن الحاجة إليه بدأت تتلاشى مع تقدم الزمن، فأصبحت الأسماع تنفر عن الوحشي من الكلام، وعما بعد عن الطبع. وفهم الغريب يقتضي التمكن من لغة الأعراب، وهذا لا يتحقق إلا لأهل الاختصاص.

وصدق ابن رشيق القيرواني حين قال: وإذا كانت اللفظة خشنة مستغربة، لا يعلمها إلا العالم المبرز والأعرابي القح[21].

وقف أبو هلال العسكري أيضا على اختيار علماء العربية لقول ذي الرمة:

رمتني مي بالهوى رمي ممضع // من الوحش لوط لم تعقه الأوالس

بعينين نجلاوين لم يجر فيهما // ضمان وجيد حلي الدرشـامس[22]

استحسن علماء العربية هذين البيتين لما رأوه فيهما من الحسن والفصاحة، ويذهب العسكري غير هذا المذهب فيقول:

" فهذا كما ترى كلام فج غليظ، ووخم ثقيل لا حظ له من الاختيار" [23].

جاءت إذن جهود أبي هلال العسكري لتجاوز مثل هذه الاختيارات، ومثل هذا الذوق الذي يميل إلى الغريب، كما حاول الرجل تصحيح كثير من هذه الأحكام التي يغلب عليها أثر الارتجال، فسعى إلى وضع أسس ثابتة، تصدر عنها أحكام أكثر دقة وأقرب كثيرا إلى الصواب فوضع كتاب الصناعتين : الشعر والكتابة: والذي هو كتاب في صناعة الكلام نثره ونظمه.

---

[21]- العمدة في محاسن الشعر ونقده وآدابه: ابن رشيق القيرواني. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة (بيروت– لبنان، دار الجيل للنشر والتوزيع، هـ1401 - 1981م/265/2).

[22] – الصناعتين: 12.

[23] – نفسه: 12.

خـاتمـة:

ومن خلال عرضنا لهذه المقدمة تبينا غاية أبي هلال في كتابه ومقصده منه ومذهبه في الكلام، إن العسكري رجل صنعة، فلا يدرس في الأدب غيرها، تأثر بمن سبقه كالجاحظ، وقدامة بن جعفر، وعبد الله بن المعتز، وابن قتيبة، وكان إعجابه منصرفا إلى هذا النوع من الأدب الذي يحفل بكثير من المحسنات، حتى إننا نراه يعد خمسة وثلاثين نوعا من أنواع البديع.

المصادر والمراجع

1- البلاغة عند السكاكي ، أحمد مطلوب، بغداد ، مكتبة النهضة ، ط1

1384ه-1964.

2- البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(255ه) ، ت: عبد السلام هارون ، دار الفكر ودار الجيل ، بيروت ، 1410ه-1990.

3- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. الطبعة الخامسة (بيروت- لبنان، دار الجيل 1981).

4- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق مفيد قميحة، الطبعة الثانية (بيروت – لبنان، دار الكتب العلمية 1984).

5- الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: الصاحب بن عباد، تحقيق محمد حسن آل ياسين (بغداد- العراق، مكتبة النهضة 1965).

6- مصادر التراث العربي، في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم، عمر الدقاق، دار الشرق العربي، بيروت .

7- معجم الأدباء: ياقوت الحموي، الطبعة الأخيرة منقحة مضبوطة (مصر، مكتبة عيسى الحلي، د.ت).

8- موسوعة المصادر والمراجع، د.عبد الرحمن عطبة ، دار الأوزاعي ، بيروت ، ط5 ، 1998م.

9- النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور (القاهرة- مصر، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت).

التماسك النصي عند حازم القرطاجني

الأستاذة رشيدة كلاع
جامعة منتوري – قسنطينة/الجزائر

شكل النص الشعري القديم مناط اهتمام العديد من الدراسات الحديثة، التي لمست فيه نقاطا مضيئة تحتاج إلى إعادة النظر للكشف عن سر القوة والتميز فيه ، مستفيدة من الآليات التي تتيحها مناهج البحث الحديثة لذا فقد" اتجهت نهضتنا الثقافية الحديثة إلى إحياء التراث ، واتخاذ ما ظل منه صالحا للبقاء منطلقا نحو التطور والتجديد العصري...فرأوا فيه مناهج مختلفة ، وقضايا كلية مشابه تصل بينه وبين ألوان و مذاهب من النقد الغربي المعاصر "[1] هذا التوجه نحو النص القديم هو محاولة لتفعيل العلاقة بينه وبين النظرية النقدية الحديثة ، سعيا لاستجلاء نقاط التلاقي بينهما ، وأيضا لفهم النص القديم من خلال قراءته في منظور الدراسات الحديثة ، وفق ما توفره هذه المناهج من آليات تقود إلى طرح جديد، وقراءة مختلفة لهذا التراث .

نسعى من خلال هذه الوقفة إلى دراسة بنية النص الشعري عند حازم القرطاجني ، هذه الهامة النقدية التي كانت لها بصماتها الواضحة في الدرس النقدي القديم ، بفضل نهلها من معين الدراسات النقدية السابقة، إضافة إلى تأثرها بالموروث الفلسفي وكتاب الشعر لأرسطو بشكل خاص. حيث حاول النهوض بالعملية الإبداعية ، والارتقاء بها إلى سابق عهدها. تأتي قراءتنا لهذه الآراء في منظور نظرية النص الحديثة ، بحثا منا عن نقاط التلاقي بينه وبين ما تدعو إليه هذه النظرية ، فيما يتعلق بكيفية بناء النص هذا " من منطلق التفاعل بينه و بين الحداثة قصد فهمه في ذاته و استجلاء أبعاد النظرية الأدبية التي يتضمنها ، ثم لمحاصرة مظاهر المعاصرة فيه ، التي يمكن استحضارها اليوم للمساهمة بها في تغذية النقاش القائم حولنا في هذه القضايا "[2] فالغاية إذن هي قراءة جديدة لهذا التراث من خلال توظيف وسائل جديدة أتاحها هذا التطور في الدارسة، وبخاصة ما يتعلق بالوحدة الدلالية التي يعد توفرها في العمل سببا في وصفه بالنصية _ بغض النظر عن نوعه وحجمه - وهو ما

---

[1] عبد القادر القط . النقد الأدبي القديم و المنهجية . مجلة فصول العدد 3 ، المجلد الاول . مصر ، افريل 1981 ، ص 13 .

[2] صلاح فضل . في النقد الادبي ، د ط ، منشورات اتحاد المكتاب العرب ، دمشق سوريا ، 2007 ، ص 6 .

يقتضي بالضرورة تماسك أجزائه ، وهو ما ينعكس إيجابا على عملية التواصل الشعري ويضمن تفاعل المتلقي مع النص المنجز .

يركز حازم في حديثه عن بناء القصيدة وتقسيمها إلى فصول على الجانب النفسي للعمل الإبداعي ، أي على الأثر الذي يتركه النص في المتلقي قائلا :" إن الحذاق من الشعراء - المهتدين بطباعهم المسددة إلى ضروب الهيئات التي يحسن بها موقع الكلام من النفس ، من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب – لما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة ، وتؤثر الانتقال من حال إلى حال ووجودوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر ، واستجداد الشيء بعد الشيء ووجودها تنفر من الشيء الذي لم يتبناه في الكثرة إذا أخذ مأخذا واحدا ساذجا ، ولم يتحيّل في ما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتتان في أنحاء الاعتماد به ، وتسكن إلى الشيء وإن كان متناهيا في الكثرة إذا أُخذ من شتى مآخذه التي من شأنها أن يخرج الكلام بها في معارض مختلفة واحتيل في ما يستجد نشاط النفس لقبوله من تنويعه و الافتتان في أنحاء الاعتماد به ، اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول يُنحى بكل فصل منها منحى من المقاصد ." [1] .

بدا جليا اهتمام حازم بالجانب النفسي وتأثيره ، سواء على الناص (الشاعر) من خلال البحث عن أحسن الطرق في النظم ، والتي تسهم في إنجاح عملية الاتصال ، و التأثير في المتلقي ودفعه للتفاعل مع مضامين النص ، أو على المتلقي الذي يعتبره حازم شريكا فاعلا وفعالا في عملية إبداع النص بحضوره الطاغي عبر مختلف مراحله ، كيف لا وحازم يسعى بمختلف الطرق لضمان تفاعله، من خلال بسطه للطرق التي تمكّن النص من بلوغ غايته التأثيرية، وذلك بتنبيه الشاعر إليها لأن في مراعاتها نجاح للشاعر والنص معا في بلوغ الغاية .

الحديث عن نظم النص في منهاج البلغاء يتمحور حول البيت وكيفية صياغته بشكل أمثل شاملا البنية الأفقية، و أيضا النّص كبنية كبرى متماسكة ومنسجمة، هذه الأخيرة التي يقف من خلالها حازم عند بناء المطالع والمقاطع، وبناء الفصول وتناسقها سعيا منه إلى إنتاج نص يشكل بناءه نسيجا واحدا متراص الأطراف .

---

[1] أبوالحسن حازم القرطاجني . منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بن الخوجة ، ط . 3 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان ، 1986 ، ص 295 ، 296 .

إن النص خاصية بنائية لها تأثيرها وانعكاسها على عملية الاتصال أولا ، ثم على القارئ ثانيا كما أنّه انعكاس لمقدرة الناص على التحكم في آلياته الإبداعية هذا ما " يقتضي للجمل والمنطوقات بأنها محبوكة إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض في إطار نصي أو موقف اتصالي اتصالا لا يشعر معه المستمعون أو القراء بثغرات أو انقطاعات في المعلومات ." [1] إنّ حبك النص وتماسكه خاصية تشمل النص وترتبط بالمتلقي من حيث استدعائها لذلك الرصيد المعرفي والبنائي عنده .

الاهتمام بحبك النص واتصال أجزائه وترابطها غاية سعى إلى تحقيقها نقادنا القدماء من خلال حرصهم على اتساق وانسجام وتماسك أجزاء النص ، بغية جعله أكثر قدرة على التأثير في المتلقي لضمان استجابته لما يتضمنه من دلالات ، وهو ما سنحاول كشفه عند حازم القرطاجني .

1- اتساق النص :

- بنية المطالع والمقاطع :

ورد حديث حازم عن المبادئ في موضعين منفصلين من منهاجه ، حيث خصص الاستهلال لمطلع القصيدة في حين جعل المطالع شاملة لعدة عناصر كالبيت مثلا إذ يتجاذب كلامه عن المطلع جانبان " جانب يتعلق بأجزائه وما يجب فيها ويستحسن وأقصد بالأجزاء جملة المصراع الأول ومقطعه ومفتتحه وجملة المصراع الثاني ومقطعه ، وجانب يتعلق بتحسين هيأته والإبداع فيه ويدرك الجانب الأول بمعرفة ما يتعلق بالاستهلال من حيث هو كيفية من كيفيات مبادئ الكلام بينما يدرك الجانب الثاني بمعرفة ما يتعلق به من حيث أنه لا يستشرف إلا بعلم طرق إحكام مباني القصائد ةتحسين هيأتها ." [2] .

المقصود بهذا الكلام أن تجويد المطلع كامن في الأجزاء المكونة لصدر البيت بدايته ونهايته وكذا بداية العجز ونهايته ، سواء من حيث ملاءمة هذا المطلع لسياق الكلام ودلالته عليه أو أيضا من ناحية البناء بالعناية بأجزائه المكونة (اللفظ ، المعنى ...) هذا يتضح من خلاله ما نصه " فأما ما يجب في المطالع على رأي من يجعلها استهلالات

[1] BERNARD SOWINSKI . tescthinguistik .verlag w . kohlammer stutigant .berlin . koeln . mainz (1983) . p 83

[2] محمد الحافظ الروسي ، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني ، ط 1، دار الأمان للطباعة والنشر ، الرباط ، 2008 ، ج 2 ، ص 768 .

القصائد فمن ذلك ما يرجع إلى جملة المصراع ،وهو أن تكون العبارة فيه حسنة جزلة وأن يكون المعنى شريفا تاما ، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة وأن تكون الألفاظ الواقعة فيه لاسيما الأولى والواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غيركريهة من جهة مسموعها و مفهومها ، فإنّ النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها
الكلام به فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا ، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا." [1] فإذا كان حازم يتحدث عن المطلع باعتباره الباب الذي يلج منه المتلقي إلى فضاء القصيدة (مستهلها) فإنه يؤكد ضرورة جودة هذا البيت (المطلع) في ذاته أي في طريقة بناءه وتأليفه وأيضا بالنسبة إلى البناء الداخلي للنص الشعري هذا عناية منه بالمتلقي وتأكيد على أثر النص فيه .

لعل من الأمور الأساسية التي دعى حازم إلى وجوب توفرها في المبادىء هي ملاءمته لسياق الكلام الذي يرد فيه ، فلا يتعارض بأي شكل من الأشكال مع ما سيرد بعده في النص " وملاك الأمرفي جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته ، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة عذوبة من جميع ذلك ، وكذلك سائر المقاصد فإن طريقة البلاغة فيها أن تفتتح بما يناسبها ويشبهها من القول من حيث الذكر ." [2]

إن هذه الدعوة التي أطلقها حازم والمتمثلة في ضرورة تناسب بنية المطلع وملاءمة هذا الأخير لمقصد الكلام وسياقه أمر يشاركه فيه مواطنه ابن رشيق الذي يرى أن " أول ما يحتاج إليه الشاعر ... حسن التأني والسياسة ، وعلم مقاصد القول ؛ فإن نسب ذلّ وخضع ، وإن مدح أطرى وأسمع ، وإن هجا أخل وأوجع ، وإن فخر خبّ ووضع ، وإن عاتب خفض ورفع ، وإن استعطف حنّ ورجّع ولكنّ غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان ؛ ليدخل إليه من بابه ويدخله في ثيابه، فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس به تفاضلوا." [3]

---

[1] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 282 .

[2] نفسه ، ص 310 .

[3] أبو الحسن بن رشيق القيرواني . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، د ط ، منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت لبنان ، 2002 ،ج 1،330 .

فإذا كانت المناسبة بين مبدأ الكلام ومقصده ضرورة ملحة يؤكد عليها حازم ، فإن بناء المطلع عنده يشمل مطلع المصراع الأول وكذا مقطعه فمن الأمور الواجب مراعاتها " ما يرجع إلى الكلمة الواقعة في مقطع المصراع ويجب أن تكون مختارة متمكنة حسنة الدلالة على المعنى تابعة له ويحسن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية ، وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضا وأن يكون ملتزما فيها من حركة المجرى أو التقيد أو التأسيس والردف والوصل بالضمائر وسائر قوافي القصيدة التي ذلك المصراع أوّلها ليكون البيت بوجدان الشروط التي ذكر مصرعا . " [4]

تتجلى بنية المطلع في انتقاء اللفظة الواقعة عروضا للبيت بحيث تكون ملائمة لتلك الواقعة في ضربه فتكون دلالة إضافية ، إلى جانب حرصه على جعلها تتلاءم مع تلك الواقعة قافية من حيث الحروف أو الحركات مع خلوّها من العيوب التي قد تلحق القافية ، مما ينتج عنه التصريع الذي هو أساس المطلع في النص الشعري

هذا التشاكل في بناء مقطع المصراع الأول (العروض) مع تلك الواقعة قافية في المصراع الثاني (الضرب) يجعل هذا المبدأ مناسبا من حيث البناء اللغوي وكذا الموسيقى ، مما يجعله أقدر على لفت انتباه السامع للقافية قبل ورودها والتأثير فيه من خلال هذا التماثل بين العروض والضرب " لهذا فإن التصريح في المطلع لابد منه ، ولابد من أن يصرف الشاعر جهدا كبيرا في تجويده لا ليكون المصرع الثاني مناسبا للأول ولكن ليكون المصرعات أيضا مناسبين للمقطع الذي هو آخر القصيدة زيادة على مناسبته أو ملاءمته لما اندرج من كلام في حشو القصيدة – الذي يمتد بين المقطع والمقطع –فكأن حازما أدرك

---

[4] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 282 ، 283 .

ببديهته صلة مابين خاتمة النص والتدرج الداخلي للمعاني فلا يجوز – في رأيه – أن تأتي هذه الخاتمة بانطباع لم يتولد عن مجمل الانطباعات الخاصة بفحوى القصيدة . " [1] .

يدعو حازم أيضا إلى الابتكار في مطلع المطلع بجعله جديدا بعيدا عن اجترار تلك المعاني التي لجودتها أصبحت منسوبة إلى أصحابها مسجلة بأسمائهم ، فالتميّز في اختيار المطلع وبناءه يعطي النص دفعا قويا على جذب المتلفي وتحقيق تفاعله مع مضمون النص من خلال قوله : " فأما ما يرجع إلى مفتتح المصراع فأن يكون دالا على غرض القصيدة وأن يكون مع ذلك عذب المسموع ولايكون ذلك مما تردد على ألسنة الشعراء في المطالع حتى أخلق وذهبت طلاوته كلفظة خليلي أو مما اختص به شاعر ولم يتعرض أحد لأخذه منه ، كقول امرء القيس (قفانبك) " [2] .

لأنّ انتقاء الصيغة الأسلوبية الجديدة المبتكرة والمؤثرة ، والتي تداعب أوتار النفس وتناجيها هوما يجعلها أقرب إلى المتلقي وأقدر على مفاجأته ولفت انتباهه خاصة مع ملاءمتها للمقصدية الشعرية ولغرض القول.

تعتبر هذه دعوة إلى تجويد مطلع صدر البيت من حيث البناء والتركيب وحسن الإعراب عن الدلالة " فأما صدر المصراع الثاني فلا يشترط فيه كثير مما يشترط فيما جاء في صدر المصراع الأول وإنما حكم صدر المصراع الثاني حكم الألفاظ الواقعة حشوا ." [1] ، هذا الإصرار على جودة المصراع ومن وراءه مطلع القصيدة دليل على الاهتمام بدور البنية النصية في التأثير في المتلقي أولا ثم صلته بما يليه من فصول ثانيا كي يجعل من هذا النص نسيجا واحدا يطبعه الانسجام والاتساق وهو ما يؤكده حديث حازم عن المقاطع حين يقول : " فأما ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار وهي أواخر القصائد فأن يُتحرى أن

---

[1] ابراهيم خليل .الأسلوبية ونظرية النص ، ط 1 ، المؤسسة العربية و النشر ، بيروت لبنان ، 1997 ، ص 56، 57 .

[2] حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص 284 .

[1] نفسه ، ص 284 ، 285 .

يكون ما وقع فيها من كلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة ، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه ،أو مميل إلى ما قصدت تنفرها عنه ، وكذلك يتحفظ في أول البيت الواقع مقطعا للقصيدة من كل ما يكره ولو ظاهره وما توهمه دلالة العبارة أوّلا وإن رفعت الايهام آخرا ودلت على معنى حسن ... وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس ." [2] الأمر المستحسن في المقاطع هو جعلها متمخضة عما قبلها وتطورا لمعطيات النص ومقاطعه وفصوله ، فينتقى فيها الأفضل من الألفاظ والعبارات ، ويختم بجميل الدلالات ، ليكون المقطع توكيدا لهذا الحسن وترسيخا له فيشعر المتلقي / القارىء وهو يطالع النص وينظر إلى معماره بالمتعة الجمالية لما ورد في أجزاء ه .

إنّ هذا الإسهاب في الحديث عن المطالع و المقاطع ما يحسن فيها وما يكره ، نلمس فيه عناية أقل بالمقاطع مقارنة بالمطالع التي فصل الحديث عن شروطها ووجوب العناية بها وهذا " يدل على أن حازما لم يكن ينظر إلى (المطلع والمقطع) باعتباره مفهوما متعلقا ببناء القصيدة فقط ولكنه كان ينظر إليه باعتباره مفهوما صالحا للنظر في بناء البيت نفسه ، فتجاوز بذلك البحث في مطلع القصيدة ومقطعها إلى البحث فيما يسميه : مطلع المطلع ، ومقطع المطلع ، ومطلع المقطع ومقطع المقطع ."[3]

هذا هو المذهب المختار وفق وجهة نظر حازم النقدية وإن كان يرى أن بعض الشعراء لا يظهرون هذه العناية ولا يذهبون هذا المذهب ، معتدين بقدرتهم على إنتاج أفضل الأشعار دون مراعاة هذه الأمور المذكورة .

التخلص :

التخلص هوة انتقال عبر الأجزاء المكونة للنص ، ومن غرض إلى آخر عن طريق التدرج . فهو سمة بنائية غايتها اتساق النص من خلال الربط بين بناه الصغرى .

يرتبط التخلص بالقصائد المركبة ، وهو ما أشار إليه حازم بقوله : " واعلم أنّ الإنعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى أو غرض إلى آخر لا

---

[2] نفسه ، ص 285 .

[3] محمد الحافظ الروسي ، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني ، ج 1 ، ص 770 .

يخلوا من أن يكون مقصودا أولا ، فيذكر الغرض الأول لأن يستدرج منه إلى الثاني ، وتجعل مآخذ الكلام في الغرض الأول صالحة مهيأة لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعا لطيفا ، وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالا متطرفا ، أو لا يكون قُصد أولا في غرض الكلام الأول أن يجعل ذكره سببا لذكر الغرض الثاني ولا توطئة للصيرورة إليه والاستدراج إلى ذكره بل لاينوي الغرض الثاني في أوّل الكلام ، وإنما يسنح للخاطر سنوحا بديهيا ويلاحظه الفكر المتصرف بالتفاتته إلى كل جهة ومنحى من أنحاء الكلام . "[1] فالتخلص وسيلة لربط أجزاءه النص واتساقه ، وهو أمر قد يقصده الشاعرفيأتي بالتدرج ، بحيث فيفضي الأوّل إلى الثاني بنقلة رتب لها ، أو عن غير قصد وعن بديهة يتحقق هذا الانتقال والربط ، وهو ما يجعل التخلص صورة اتساقية من الدرجة الأولى تسهم في حبك النص و تماسكه .

أما الطريقة الثانية في الانتقال هي ما أطلق عليها حازم اسم الالتفات وهي : " أن يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض، وأن ينعطف من إحداهما إلى الأخرى انعطافا لطيفا من غير واسطة، تكون توطئة للصيرورة من إحداهما إلى الآخر على جهة من التحوّل .

والانعطاف غير الإلتفاتي يكون بواسطة، بين المنعطف منه والمنعطف إليه ، يوجد الكلام بها مهيأ للخروج من جهة إلى أخرى ، وسبب يجعل سبيلا إلى ذلك يشعر به قبل الانتهاء إليه."[2]

الإلتفات يسهم في الربط بين أجزاء النص ، وتماسك بناه واتساقها ، سواء أتم ذلك دون واسطة أي بغير توطئة ، أو بنية في ذلك أي بواسطة ، وهو بذلك تأكيد على براعة الشاعر.

لقد ذكر حازم أنواعا من الالتفات ، والتي غايتها التنويع في طريقة الانتقال في الكلام والربط بين أجزاء ه . والمميز عند حازم هو تفطنه " في الالتفات إلى خاصية ينفرد بها، وهي أنه قد ربطه بالأسلوب والمنهج ولم يقف عند حد ما قاله ابن المعتز من الانتقال بين الضمائر،

[1] نفسه ، ص 284 ، 285 .

[2] نفسه ، ص 285 .

بل لاحظ خاصيته الأسلوبية ومراوحته بين الرقة والخشونة وأثر ذلك في جمال الأداء الفني" [3]

و يرى حازم أن أفضل التخلصات هي من نصيب المتأخرين من الشعراء وهم - حسب رأيه - قد تفوقوا على القدماء في هذا المجال " وشعراء المحدثين أحسن مأخذا في التخلص والاستطراد من القدماء لأن المتقدمين إنما كانت قُصاراهم في الخروج إلى المديح أن يقول : دع ذا وعداّ القول في هذا أو يصف ناقته ويذكر أن إعمالها إنما كان من أجل قصد الممدوح ، وعلى أنهم كانوا معتمدين في الخروج على تعدية القول أو تعدية العيس فقد ندر لهم من التخلص ما يستحسن ومن الاستطراد مالا ينكر الابداع فيه وقد كان في المحدثين من يعفي خاطره في الخروج إلى المديح إقتداء بالمتقدمين فيهجم على المديح من غير توطئة ." [1] فطريقة القدماء في التخلص إلى المديح – وإن كانوا قد برعوا فيها - مشتركة بينهم وبين المحدثين ، في حين أن المحدثين قد خالفوهم ، فكان إنتقالهم بغير توطئه أو تمهد .

يشترك حازم مع سابقيه في التأكيد على اتساق النص و ترابطه خاصة في ما يتعلّق بالانتقال من غرض إلى آخر فإن " الذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه عن بعض ، و أن يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام و يجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح و النسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما " [2] فالتخلص الذي هو ربط بين أجزاء النص وأغراضه ، يستعمل كل إمكاناته اللغوية والنظمية لجعل نصه كلا منسجما ، و هو ما يسهم في تحقيق النص لغايته الأساسية ؛ وهي إحداث التخييل لدى المتلقي و جعله يستجيب له ، بيد أنّ إدراك هذه الغاية لا يكون إلا بتفادي أن " يختل نسق الكلام و لا يظهر التباين في أجزاء النظام ، فإنّ النفوس و المسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له و منتقلة من معنى الى معنى مناسب له ، ثم انتقل بها من فن الى فن مباين له من غير جامع بينهما و ملائم بين

---

[3] منصور عبد الرحمان ، مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، د ط، ومكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، 1980، ص 482.

[1] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 317 ، 318 .

[2] نفسه ، ص 318.

طرفيها و جدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك و نبت عنه " 3 فالانتقال السلس المتدرج من شأنه المحافظة على نسق الكلام و اتساق أجزائه .

سعى حازم لتوضيح الطريقة المثلى من خلال قوله : " و طريقة التخلص ينحى بها أبدا نحوان: نحو يُتدرج فيه إلى ما يراد التخلص إليه و ينتقل بلطف إليه مما يناسبه و يكون منه بسبب و نحو لا يكون التخلص فيه بتدرج و انتقال من الشيء إلى ما يناسبه و يشبهه و لكن بالتفات الخاطر جيزا من حيز و ملاحظته طرفا من طرف فيعطف ما يريد التخلص إليه بما يكون مناقضا له أو مخالفا أوشك انعطاف من غير مقدمة تُشعر بذلك أو واسطة تنظم بين الطرفين و لكن بالخروج من أحدهما و التخلي عنه دفعة إلى الآخر على جهات من المآخذ " 1

فالمنحى الثاني – كما وضحه حازم – يكون فيه الانتقال غير موفق ، لأنّه تم من غير واسطة و من ثم سيؤثر سلبيا على عملية التلقي ، لتخيبه أفق انتظار المتلقي ، و من ثم لم تحدث الهزة الشعورية التي كان يأملها المبدع من خلال نصه.

قدم حازم جملة من الأمثلة عن التدرج ، منها ما يتعلق بغرض النسب الذي يُتدرج فيه بما له علاقة بالمحب ، منتقلا إلى ذكر ماله علاقة بالمحب و المحبوب معا خاصة ما تعلق بالأمور المحزنة (البين ، الفراق الصمد) ليلج إلى ذكر الأمور السارة التي يرجو وقوعها ، لينتقل بعدها إلى غرض المديح[2] أما عن المديح المتخلص إليه من نسب فيكون البدء فيه بذكر خصال الممدوح ثم ذكر قوته و شجاعته و دحره للأعداء للتدرج بعدها للحديث عن أصله الطيب - إن وجد - و إنهاء الحديث بالدعاء و التمني للممدوح.[3]

هذه الطريقة المثلي للتخلص ، كل غرض بحسب ما يناسبه من المعاني . لقد كانت الرغبة في انسجام و ترابط أجزائه ، وائتلاف معناها دافعا وراء إطلاق حازم لجملة من التحذيرات يصب
مجملها في توكيد هذه الرغبة ، فقد دعا الشاعر إلى :

---

[3]نفسه ، ص 318 ، 319 .

[1]نفسه ، ص 319 .

[2]نفسه ، ص 304 ، 305.

[3]المنهاج ، ص 305 .

- الاحتراز من انقطاع الكلام.
- الاحتراز من اضطراب الكلام.
- الاحتراز من النقلة بغير تلطف.
- أن يُجهد الشاعر نفسه في تحسين البيت التالي لبيت التخلص.

و كأننا و نحن نقف على هذه التنبيهات المقدمة من شاعر ذوّاق ، و ناقد متمرس عارف بأسرار هذه الصناعة ، نجد أنفسنا أمام دعوة لإنتاج نص متسق و منسجم ، متماسك الأجزاء - و هي أهم خاصية تحكم المنتج الشعري حتى تصح فيه هذه التسمية : النص - و هو ما فتئ صاحب المنهاج يؤكد عليه في كل بيت ، و كأنّه يأمل تعميم الاتساق ليشمل البنية الكبرى للنص كوحدة شاملة ،كي يحقق النص التفرد والتميّز.

لأنّ أي خلل قد يقع في اللفظ من خلال الحشو ، أو في المعنى من خلال الكناية سيؤثر لا محالة سلبا على بناء النص سواء على مستوى المتتاليات ، أو على مستوى النية الكـبرى لأنهما " يضعفان قوة إخلاص التخلص لوظيفة الربط المضموني المنطقي في موضع تلح فيه الحاجة إلى نقل الكلام في تدرج من محور خطابي إلى آخر ، إنهما يضعفان قوة إخلاص التخلص لتلك الوظيفة لأنهما يقيدان حركته اللفظية و المعنوية : تضعفان السلاسة و تشاب مباشرة المعنى بلازم المعني" [1] فهذا التدرج في الانتقال بين أعراض النص و موضوعاته دعامة أخرى في صرح بناء التماسك النصي.

يتجلى هذا المذهب ، و يترسخ من خلال دعوة حازم إلى تجويد و تحسن البت التالي لبيت التخلص لتوكيد هذه النقلة النوعية في النص من خلال التدرج فيها لذا كان " مما يجب اعتماده في التخلص أن يُجهد في تحسين البيت التالي لبيت التخلص ، فإنّه أوّل الأبيات الخالصة للمدح أو الذّم و أول منقلة من مناقل الفكر في ما تخلصت إليه ، فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محركا للنفس لتستأنف هزة و نشاطا لتلقي ما يرد، فإن العناية بهذا نحو العناية بالبيت الثاني من مطلع القصيد" [2] تتوحد الدعوة إلى تجويد البيت الثاني سواء أكان مطلعا أو تخلصا ، غايته تجويد النص كوحدة شاملة ، و أيضا هو طريقة نظمية غرضها إشاعة الجمال و الاتساق في النص ، حتى نجعل المتلقي في شغف و إقبال دائم

---

[1] محمد العبد ، النص والخطاب والاتصال ، ص 142 .

[2] حاتم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 321 .

- لا يعرف الفتور - على مطالعة النص ، و من ثم إحداث الانطباع الذي ينشده الشاعر من خلال نصه.

الإنتهاء أو الاختتام :

لا يقل اهتمام حازم بنهاية القصيدة أو منتهاها عن عنايته ببقية أجزاء النص ، يتجلى ذلك من خلال دعوته إلى عدم قطع الكلام في النص بماقد يسيء إلى الانطباع الأولي الذي شكلته أجزاء النص السابقة لدى المتلقي ، وكي لايصاب بخيبة أمل لمناقضتها لما كان ينتظره في هذا الجزء من النص لأن في ذلك تأثير سلبي على عملية التأثر والاستجابة لديه .

ترتبط الغاية التخييلية المنشودة من النص بتحسين أجزاءه ولاسيما منتهاه ، وذلك يكون بربطه بأجزاء النص السابقة مع حسن صياغته حتى " يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة ، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه ، وكذلك يتحفظ في أول البيت الواقع مقطعا للقصيدة من كل ما يكره . " .1

الدعوة للعناية بانتقاء اللفظ والمعنى وكذا حسن الصياغة في جانبها النظمي سببها إيقان القرطاجني بتأثير بنائها على عملية الإيصال بين المبدع والمتلقي من خلال النص ،كما أن ربط حازم للخواتم بالمقصدية الشعرية هو توكيد على ضرورة الملاءمة بين الدال والمدلول في النص وهو مقصد اشترك فيه مع مواطنه ابن رشيق ولا سيما وأنّ كلايهما قد استشهدا بيت المتنبي الذي يقول فيه :

فلا بلغت بها إلاّ ظفر ++ ولا وصلت بها إلاّ إلى أمل

نظرا لأهمية الخاتمة في النص الشعري فقد بين حازم طريقة تجويدها قائلا : " فأما الاختتام فيجب أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح وبمعان موسية فيما قصد به التعازي والرثاء ، وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه ، وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا والتأليف جزلا متناسبا فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه ، غير منشغلة باستئناف شيء آخر ."[2]

خاتمة القصيدة هذه المحطة من النص ، هي آخر ما يعلق بذهن المتلقي فجودة بنائها وتلاؤم معناها مع أجزاء النص السابقة ، هي تكريس

---

[1] انفسه ، ص 285 .

[2] المنهاج ، ص 306 .

لبراعة الشاعر في بناء نصه ودليل أكبر على اتساق هذا النص الذي ما فتأ الحسن ينتشر عبر أجزائه ، وتوكيدا للانطباع الحسن الذي شكلته أجزاء النص السابقة لدى المتلقي .

- **تماسك النص :**
- بناء الفصول:

تمتد عناية القرطاجني ببناء النص الشعري لتشمل شكلا بنائيا آخر أطلق عليه إسم" الفصل " وهو عنصر أساسي في بناء النص وجزءا لا يتجزأ منه . والفصل يتراوح بين البيتين والأربع أبيات وهو ما نستشفه من النموذج التطبيقي الذي اعتمده القرطاجني في الحديث عن هذا الجزء من النص ، وهو قصيدة المتنبي : أغالب فيك الشوق ، والتي قسمها إلى خمسة فصول هي : قرب البين تذكر العهود السارة ، الحذر من الحراس ، ذم الدنيا .

فالتناسب هو ما يحكم هذه الفصول التي تشكل نصوصا متعددة تتناسق لتؤلف بنية أكبر لنص أكثر شمولية وفق منظور نظرية النص الحديثة .

إن الحديث عن التناسب بين الفصول المشكلة للنص أمر انتبه إليه بعض النقاد القدامى مثل ابن طباطبا الذي جعل " للشعر فصولا كفصول الرسائل " [1] إلا أنه لم يوضح وجه الشبه بين الفصول فيهما مكتفيا بالإشارة إلى الجانب الشكلي المتوافق بينهما دون إبداء أي تفصيل في هذا المجال .

يقوم الفصل في النص الشعري على ترتيب الأبيات ونظمها وتناسقها على وجه يجعل من النص الذي هو بنية كلية شاملة كيانا متماسكا ومنسجما ضمن سياق تواصل شعري معين وهو ما يفصّل فيه الحديث حازم القرطاجني من خلال تعرضه للشروط البنائية للفصول .

فإذا كان الفصل وحدة جزئية داخلة في تكوين وحدة أكبر هي النص باعتباره وحدة شاملة ، فقد حرص حازم على توضيح هذه البنية قائلا : " أعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من

[1] محمد بن أحمد بنطباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق عبد الستار عباس ، ط 1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، 1982، ص 12 .

الألفاظ ، فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب وكما أن الكلم لها اعتباران: اعتبار راجع إلى مادتها وذاتها ، واعتبار بالنسبة إلى المعنى الذي تدل عليه ، كذلك الفصول تعتبر في أنفسها وما يتعلق بهيآتها ووضعها ، وتعتبر بحسب الجهات التي تضمنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها ." [2]

لقد نظر حازم إلى الفصول فوجد أنها مقاطع أو وحدات مكونة من الأبيات مرتبة بطريقة خاصة فربط بين تركيبها وتركيب الحروف للكلمة ، فكما يتألف الكلام من حروف مقطعة تشكل بتآلفها الألفاظ والعبارات والجمل ، فإنّ الشعر ينتظم من أبيات تشكل بانتظامها فصولا ثم قصائد أو نصوصا ذات أغراض معينة " فإذا تماسكت هذه الوحدات وحسن ترتيبها وتحسينها والتأليف بينها تماسكت الوحدة الكبرى التي هي القصيدة في الشعر المنظوم والعبارة في الكلام المؤلف ."[1] إن جودة بناء الفصول وحسن اتساقها ومجيؤها على نسق واحد يطبعه الانسجام والتكامل ، من شأنه أن يزيد من جمالية النص ، وقدرته على الاتصال والتأثير في المتلقي .

تأتي هذه الدعوة للعناية بالفصول وتحسين موادها امتدادا لنظرة حازم للنص الشعري التي ما فتأت تلح على انسجام النص وتماسكه ، ولتحقيق هذه الغاية يصدر صاحب المنهاج جملة من القوانين يراها كفيلة بتحقيق هذا المرمى وهي على التوالي :

- القانون الأول : في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها .
- القانون الثاني : في ترتيب الفصول والمولاة بين بعضها وبعض
- القانون الثالث : في ترتيب ما يقع في الفصول .
- القانون الرابع : في ما يجب أن يقدم فصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به ." 2

هذه القوانين الأربعة المتعلقة بكيفية بناء فصول النص غايتها تحقيق الإرتباط المضموني أي التماسك الكلي للنص ؛ وذلك يتأتى من

---

[2]حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص 287 .

[1]محمد الحافظ الروسي ، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني ، ج 2 ، ص 796 .

[2]حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص 288 .

خلال اتساق الفصول وترابط مضامينها وحسن تركيب ألفاظها مع إحكام نسجها كي تكون أكثر قدرة على التعبير والايصال ، ومن ثم التأثير في المتلقي وهو الأمر الذي يتجلى بشكل واضح من خلال القانونين الأولين .

في حين يركز القانونين الأخيرين على ما يمكن أن يحققه الارتباط المضموني بين أبيات الفصل الواحد ، أي التماسك الجزئي بين وحداته الصغرى ، لهذا فإن " الشرطين الأخيرين خاصة شديدا الالحاح على الترابط ويستفاد ذلك من سلبية (تخاذل النسج) أي كونه مهلهل الخيوط غير متصل بعضها ببعض على الوجه الأكمل وكأني بالقرطاجني يرى الكلمات خيوطا متداخلة ينشأ من قوة تشادها ثوب كامل النسج متينه .

أما الترابط فقد تم التعبير عنه صراحة في الشرط الرابع الذي يعد في اعتقادنا امتدادا وتنميقا للسابق أي تلافي قيام كل بيت بنفسه لا يحتاج إلى ما تقدمه أو إلى ما لحقه ." 3

يعد تأكيد حازم على ضرورة تحقق هذه الشروط في فصول النص ، وحتى على مستوى البيت وعلاقته بالأبيات السابقة واللاحقة مسعا غايته البلوغ بالنص درجة كبرى من اكتمال البناء وانسجام وتماسك النسج دون الإخلال بمناسبة هذا البناء لسياق القول وغرض النص ، هذا المسعى تؤكده دعوته لأن تكون الفصول " متناسبة المسموعات و المفهومات حسن الاطراد غير متخاذلة النسج غير متميز بعضها عن بعض التميز الذي يجعل كل بيت كأنّه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر والقصائد التي نسجها على هذا مما تستطاب وينبغي أن يكون نمط نظم الفصل مناسبا للغرض ... وأن تكون الفصول معتدلة المقادير بين الطول والقصر ، وتقصير الفصول سائغ في المقطّعات والمقاصد التي يذهب بها مذهب الرشاقة ... فأما القصائد المطولة والمقاصد التي يذهب بها مذهب التهويل والتفخيم فإنّ تطويل الفصول سائغ فيها ومحتمل لموافقته ومقصد الكلام كون القصيدة فيها رحب لذلك وسعة ."1

---

[3] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط 2،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان ، 2006،ص151.

[1] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 288 .

ينبغي أن تتلاءم مقادير الفصول مع مقاصد الكلام في النص الشعري فهي تأتي معتدلة بين الطول والقصر باستثناء بعض الأغراض التي قد تطول فيها وقد تقصر ، فهذا الانسجام الكمي لوحدات النص من شأنه تحقيق التأثير في المتلقي ولتعميق ذلك طلب حازم المبدع بأن " يقدم من الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام ويكون مع ذلك متأتيا فيه حسن العبارة اللائقة بالمبدأ ويتلوه الأهم فالأهم إلى أن تتصور التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم فهناك يترك القانون الأصلي في الترتيب وتقديم الفصول القصار على الطوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس ." 2

إن إدراك حازم لفعالية اللغة الشعرية وكيفية بنائها وقدرتها على التأثير في المتلقي الذي هو غاية العملية الشعرية برمتها - إقرارا منه باقتران الصورة الشعرية بالنفس - هو ما حذا به إلى دعوة الشاعر لتقديم الفصول التي تكون أقرب إلى قلب السامع وأقدرها على تحقيق الاستجابة المنشودة من قبل الشاعر عبر نصه بيد أن " الإثارة الوجدانية لوحدها لا تكفي في أول فصول القصيدة بل لا بد من صوغ تلك الإشارة في ثوب لفظي ونسيج تركيبي تطرب له الأذن أيضا." 3

يظل مبدأ التناسب مسيطرا على التفكير النقدي لحازم عبر مختلف جوانب النص ، فضمن حديثه عن بناء الفصول يتطرق إلى المادة المكونة لها والتي " يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله ، وإن تأتى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل والذي له نصاب الشرف كان أبهى لورود الفصل على النفس ."[1] بيد أنّه " يحسن أن يصاغ رأس الفصل صيغة تدل على أنه مبدأ فصل وإن تمكن مع هذا أن يناط به معنى يحسن موقعه من النفوس بالنسبة إلى الغرض كالتعجيب والتمني وتعديد العهود السوالف وما أشبه ذلك فهو أحسن ." [2] ، فالتميز في الابتداء ليس خاصية فواتح القصائد فحسب بل تشمل أيضا بداية الفصول التي ينبغي أن يكون بناؤها جديدا لافتا للانتباه ولعل " المذهب

---

[2]حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص 288 .

[3]محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط 2،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان ، 2006،ص151.

[1]محمد أديوان ، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ط 1 ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الرباط ، الدار البيضاء ، 2004 ، ص 557 .

[2]المنهاج ، ص 289 .

المختار أن يكون لمعنى البيت علقة بما قبله ونسبه إليه." [3] لعل هذا مفهوما واسعا لعملية الإبداع الشعري – الذي قوامه التخييل – والذي يؤكد عمق العلاقة الكائنة بين بناء الصورة الشعرية والتأثير النفسي في المتلقي .

إن التداخل بين الشعر والنثر وتأثير كل منهما في مجاله قد دفع صاحب المنهاج إلى إقرار إمكانية المزاوجة بين المعاني الشعرية والخطابية في الفصول من خلال قوله : " فأما من يردف الأقوال الشعرية بالخطابية فإنه الأحسن له أن يفتتح الفصل بأشرف معاني المحاكاة ويختمه بأشرف معاني الإقناع وإلى هذا كان يذهب أبو الطيب المتنبي – رحمه الله – في كثير من كلامه ."[4]

وهو لا يكتفي بالحديث عن افتتاحية الفصل بل يرى أنه " يجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقا به من باقي معاني الفصل مثل أن يكون مقابلا له من جهة التقابل أو بعضه مقابلا لبعضه أو يكون مقتضى له مثل أن يكون مسببا عنه أو تفسيرا له ، أو محاكى بعض ما فيه ببعض ما في الآخر أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر ، وكذلك الحكم في ما يُتلى به الثاني والثالث إلى آخر الفصل ، وربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذي يليه أو إشارة إلى بعض معانيه ." 5

يتحدث حازم عن علاقة بقية أبيات الفصل ببعضها والقائمة على التكامل ، والتماسك "ولعل وضع يده على بعض وجوه التعلق بين البيت والآخر من الفصل الواحد بداية جدولة العلاقات الدلالية التي سبق فيها المحدثين مثل نايدا ، يحتفظ نايدا بحق الجدولة المتكاملة العلاقات الدلالية بين المنطوقات ، ويحتفظ حازم بحق السبق إلى كثير من تلك العلاقات ولنا أن نقابل ما عند حازم بما يشاكله عند نايدا على التوالي :

---

[3] نفسه .

[4] نفسه .

[5] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط 2،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان ، 2006،ص151.

حازم :	نايدا :
علاقة المقابلة .	– العلاقة التقابلية (علاقة ثنائية)
الكلية .	– السبب – التفصيل (علاقة تبعية)
البعضية .	– الكيفية (علاقة الوصف) .
مسبب عنه .	
تفسيرا له .	
بعضه يحاكي ما في بعض الآخر . "[1]	

وحدة النص وتماسكه أمر ظل يراود حازم ، ويلح عليه عبر مختلف عناصره البنائية ، و التي ما فتئ يدعو إلى تجويدها من جهة ، و إلى اتساقها وترابطها سواء على مستوى الوحدات الصغرى أو على مستوى الوحدة الكلية والشاملة للنص من جهة أخرى ، وبالتالي يمكننا القول أنّ جذور النصية متأصلة وبشكل واضح وجلي عند حازم واستحق عليها حق الأسبقية .

- اتساق المعاني بين الفصول:

تظل رغبة حازم الجامحة في إنتاج نص منسجم و متسق تلح عليه و تؤرقه ، و هو ما يعكسه إلحاحه المتواصل على توضيح السبيل الصحيح الذي ينبغي للشاعر سلوكه في إنتاج نصه.

قناعة منه بأهمية السياق التواصلي في إنتاج النص الشعري و علاقته ببناء الفصول والتي يمكن اعتبارها نصوصا ، تدخل في تشكيل بنية أكبر وأكثر شمولية وفق منظور ومقاييس علم النص الحديث.

من هذا المنطلق ذهب حازم إلى التمييز بين أنواع من القصائد معتمدا على نوع المعاني الموظفة في هذه الفصول فرأى أنّ " من القصائد ما يكون اعتماد الشاعر في فصولها على أن يضمنها معاني جزئية تكون مفهوماتها شخصية ، ومنها ما يُقصد في فصولها أن تضمن المعاني الكلية التي مفهوماتها جنسية أو نوعية ، ومنها ما يقصد في فصولها أن تكون المعاني المضمنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية وهذا هو المذهب الذي يجب اعتماده لحسن موقع الكلام به من النفس "[2]، فإذا كانت المعاني الجزئية مفهوماتها شخصية والمعاني الكلية مفهوماتها جنسية أو نوعية فإن الجمع بين هذين النوعين ؛ الجزئي والكلي في النص هو الأمر المفضل عند حازم في بناء الفصول لما له من تأثير على المتلقي من خلال هذا التنويع ، ولعل " أحسن ما يكون عليه هيأة الكلام في ذلك أن تصدّر الفصول بالمعاني الجزئية وتردف بالمعاني

---

[1] نفسه ، ص 90 .

[2] المنهاج ، ص295 .

الكلية على جهة تمثل بأمر عام على أمر خاص أو استدلال على الشيء بما هو أعم منه أو نحو ذلك ."[1]

قدرة الشاعر على تجسيد الاتساق والانسجام المعنوي بين الفصول ، وجعل التفاعل سمة مميزة لعلاقتها ببعضها هو دلالة على إجادة الشاعر في بنائها وتوزيع المعاني بينها ، حيث يبدأ بالمعاني الجزئية ليلحقها بالكلية ، فهو المنهج الأفضل عنده والذي سار عليه المتنبي باعتباره دليلا جيدا على طريقة الشعراء المجيدين في هذه الصناعة في التدرج في المعاني من الجزء إلى الكل " وبهذا يكون النص مرتبطا بقواعد التعبير التي تضمن له تراتيبية الهيكلة العلاقتية القرائية ، كونه يشكل حيزا اجتماعيا متمركزا حول العقل تنتج عنه متواليات غير محدودة من اختلافات الدلالة المؤطرة في نظام لغوي معين ."[2]

ففي النموذج المستشهد به نجد المتنبي قد انتقل من الحديث عن الفراق وما يسببه من ألم في قلب العاشق، والذي يحاول تناسيه باستحضار الذكريات الجميلة والأحداث السارة التي شهدها المحبان أيام وصالهما ، ليخصص الفصل الثالث لشيئ له علاقة بهذه الأيام وهو الخوف من الرقباء وما سيترتب من ضرر إذا كشف أمرهما ، ليكون الفصل الأخير ربطا لآخر الكلام بأوّله ، فيذم فيه الدنيا التي غيّرت أحواله وقلبت سعادته إلى حزن وألم .

الرابط بين هذه الفصول على استقلال معناها كبير ؛ فهي تصب كلها في معنى أوسع وبنية أكبر لتعبر عن الحب وما يشهده طرفاه من تنائي وتداني . حيث جاء الانتقال بين موضوعات هذه النصوص التي يطبعها التناسب بسلاسة كبيرة ، لاتجعل المتلقي يشعر أنّه انتقل من موضوع إلى آخر وهنا تكمن البراعة ويتأكد التميّز ؛ في جعل هذه النصوص متماسكة بصورة تأسس لبناء أكبر هو البنية الكبرى والشاملة .

إن إدراك حازم لأهمية هذا الانتقال السلس و المنتظم في عرض المعاني عبر البنية الشاملة للنص هو توكيد للغاية التخييلية للنص الشعري ، والتي لن تتحقق إلا من خلال إحداث تأثير فاعل في

---

[1] نفسه .

[2] محمد لخضر زبادية وحبيبة الطاهر مسعودي . أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية ، ط1 ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2008 ، ص 12 .

المتلقي وحمله على التأثر و الاستجابة للنص ، وهو أمر يسهم فيه بشكل واضح الاتساق المعنوي للنص .
ويرجح صاحب ظاهرة الشعر عند حازم أن هذا الأخير قد أخذ فكرة المراوحة بين المعاني الجزئية والكلية من ابن سينا عند حديثه عن التركيب والإجمال قائلا :" والذي يقوى هذا الرأي أن حازما يجعل التأكيد مطلوبا في الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض مما يدل على أنه كان متحضرا له وهو يضع هذا القانون من قوانين المراوحة، وأنه في جعله التصدير للجزئي والإرداف للكلي إنما كان يهدف إلى الأخذ بما قاله ابن سينا في فائدة هذا الإرداف من حيث قوته التأكيدية."
[1] إنّ التدرج في عرض المعاني عبر الفصول هو توكيد للصلة بين أبيات الفصل الواحد ، ثم بين الفصول المشكلة للبنية الشاملة للنص ، حرصا على تحقيق انسجامها وتماسكها . هذه العناية يعمقها حديثه عما يجب أن تقدم به الفصول ، وما تختم به .

- **التسويم والتحجيل:**

تأتي عناية القرطاجني بالفصول وبطريقة بنائها ، من منطلق اهتمامه ببنية النص وتماسكه وانسجامه . ومن ذات المبدأ سعى إلى سنّ قوانين تنظم الفصل الواحد ، وتضبط علاقته مع غيره من الفصول، حتى تتلاءم مع الخصائص العامة للبنية شاملة (النص) . ذلك يتأتى من خلال وضع مبادىء مناسبة ، وانتهاء جيد . فدعوة حازم إلى تجويد رؤوس الفصول ومبادئها بشكل يجعلها غررا تزيّن بداية كل فصل (نص) أمر سماه حازم التسويم * هذا الصطلح الذي استعاره من عالم الخيل ، ليجعله عنوانا دالا على مبدأ الفصل.

إن إدراك حازم لتأثير هذه البدايات على عملية الاتصال وعلى المتلقي ، جعله يطالب الشاعر بتجويدها ، وهو الأمر الذي دئب عليه العرب حين " اعتنوا باستفتاحات الفصول وجهدوا بأن يهيؤوها بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس وتوقظ نشاطها لتلقى ما يتبعها ويتصل بها ، وصدّروها بالأقاويل الدالة على الهيئات التي من شأن النفوس أن تتهيأ بها عند الانفعالات والتأثرات لأمور سارة أو فاجعة أو شاجية أو معجبة بحسب ما يليق بغرض الكلام من ذلك . وقصدوا أن تكون تلك الأقاويل مبادىء كلام من جهة نُحي بها من أنحاء الوضع أو محكوما لها بحكم المبادىء . وإن وصلها بما قبلها واصل لكونها مستقلة بأنفسها من جهة الوضع الذي يخصها فيكون استئناف الكلام على ذلك النحو

---

[1]محمد الحافظ الروسي ، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني ، ج 2 ، ص 815 .

وصوغه على تلك الهيئات مجددا لنشاط النفس ومحسنا لمواقع الكلام منها ." [1]

إن الاهتمام بجعل بدايات الفصول على هذا الشكل غايتها بالأساس تحقيق الغاية الشعرية وهي إيقاع التأثير في المتلقي ، وجعله يتفاعل مع النص وذلك من خلال تهيأتها للدلالة على مضمون الفصل (النص) ومقصد الشاعر، وكذا ملاءمتها للسياق الذي يرد فيه القول . ليكون " لفواتح الفصول بذلك بهاء وشهرة إزديان حتى كأنها بذلك ذوات غرر ." [2] هذه الأهمية التي يحتلها التسويم تستوجب دلالته على الفصل برمته كبنية مستقلة بذاتها . فالعناية بافتتاحية الفصل مصدرها العناية بتجويد المبادىء بشكل عام لأنه إذا " اطّرد للشاعر أن تكون فواتح فصوله على هذه الصفة واستوسق له الإبداع في وضع مباديها على أحسن ما يمكن من ذلك صارت القصيدة كأنها عقد مفصّل، وتألفت لها بذلك غرر وأوضاح ، وكان اعتماد ذلك فيها أدعى إلى ولوع النفس بها وارتسامها في الخواطر لامتياز كل فصل منها بصورة تخصه ." [3] فحسن نظم الفصول والتدليل عليها بمبادئها ، داخل في استراتيجية حازم ونظرته لبنية النص الشعري ،كبنية تشمل نصوصا أخرى (فصولا) يؤدي تناسبها ودلالتها على المقصد العام للشاعر إلى خلق الانسجام والتماسك بين عناصر البنية الكلية للنص .

لم تقتصر عناية حازم بأوائل الفصول، بل امتدت إلى أواخرها وذلك بدعوته إلى " تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية الاستدلالية ... ليكون إقتران صيغة رأس الفصل وصيغة عجزه نحوا من إقتران الغرة في التحجيل في الفرس * ." [4] فالتحجيل هو طريقة يدعم بها نظم الفصول وذلك بجعل خواتمها أبياتا حكمية واستدلالته سعيا منه لتعميق عملية التأثير في المتلقي والتي يسعى الشاعر لتحقيقها عبر مختلف الجوانب البنائية للنص ، والملاحظ أن الحديث عن الأبيات المحجلة قد ورد على لسان يحي بن ثعلب في قوله " ما نتج قافية البيت من

---

* التسويم مأخوذ من السمة ، وهي العلامة التي كانويعلمون بها إبلهم ، وغالبا ما تكون الرأس، الوجه ؛ التسويم أخو الغرة .

[1] محمد الحافظ الروسي ، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني ، ج 2 ، ص 815 .

[2] حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص 296 .

[3] محمد الحافظ الروسي ، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني ، ج 2 ، ص 815 .

* التسويم مأخوذ من السمة ، وهي العلامة التي كانويعلمون بها إبلهم ، وغالبا ما تكون الرأس ، الوجه ؛ التسويم أخو الغرة .

[4] أبو العباس أحمد بن ثعلب ... ، تحقيق رمضان عبد التواب ، د ط ، مطبعة المعرفة ، القاهرة ، 1966 ، ص 80 .

عروضه وأبان عجزه بغية قائله وكان كتحجيل الخيل والنور يعقب الليل ".[1]

يربط صاحب المنهاج من خلال حديثه عن تسويم رؤوس الفصول بين تماسك أجزاء الفصل (النص) ودورها التأثيري وقدرتها إلى تحقيق المقاصد وذلمك ما يؤكده قوله : " وإذا اتجه أن يكون الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض على النحو الذي يوجد التابع فيه مؤكدا لمعنى المتبوع ومنتسبا إليه من جهة ما يجتمعانفي غرض ومحركا للنفس إلى النحو الذي حركها الأول أو إلى ما يناسب ذلك ، كان أشد تأثيرا في النفوس وأعون على ما يراد من تحسين موقع الكلام منها."2فكلما تحقق الانسجام والتناسب بين الفصول وكان التماسك خاصية مميزة لها كان وقع النص في قلب المتلقي أعمق وتأثيره فيه أكبر .

التنبيهه إلى تحجيل خواتم الفصول، بربط معناها بالمعاني الواردة في الفصل.مستمد من الخطابة ، فغاية وضعها إقناع المتلقي وربط ما جاء فيها بما ورد في الفصل ككل لأنه " لايخلوا المعنى الذي يقصد تحلية الفصل به وتحجيله من أن يكون متراميا إلى ما ترامى إليه بعضها ، فيورد على جهة الاستدلال على ما قبله أو على جهة التمثيل ويكون منحوّا به منحى التصديق أو إقناع مقصودا به إعطاء حكم كلي في بعض ما تكون عليه مجازي الأمور التي للأغراض الإنسانية علقة بها مما انصرفت إليه مقاصد الفصل ونحي بها نحوه ، فيكون في ورود البيت الأخير الذي يتضمن حكما أو استدلالا على حكم ، إثر المعاني التي لأجلها بُيّن ذلك الحكم أو الاستدلال عليه ، إنجاد للمعاني الأول وإعانة لها على ما يراد من تأثر النفوس لمقتضاها ، فكان ذلك من أحسن ما يعتمد في الفصول وأزينه لها ." [3] إنّ تحقيق التأثير في المتلقي وضمان تفاعله تهيئه هذه الطريقة البنائية في الفصول ، سواء أكانت على مستوى المتتاليات الجميلة أو حتى في الأبيات وبخاصة هذه الأبيات الحكمية والاستدلالية ، فإنّه ينبغي ارتباط معناها بمعاني الفصل بصفة عامة ، حتى تتلاءم مع المقصدية الشعرية للنص .

---

[1] محمد لخضر زبادية وحبيبة الطاهر مسعودي . أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية ، ط1 ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2008 ، ص 12 .

[2] نفسه .

[3] نفسه ، ص 300 .

بيد أن هذا الاتصال بين الفصول وتكاملية المعنى فيها يجعل " همزة الوصل بين رأس كل فصل وذيل الذي قبله يجب أن تكون من البيان والظهور ، بحيث تقنع القارىء بترابط الفصلين ،واتصالهما ببعض ويتطابق هذا النظر تطابقا – يكاد يكون حرفيا – مع ما يذهب إليه عالم اللسان الهولندي " فان ديك DIJK " في حديثه عن ترابط البنى المؤلفة لكل نص ... ذلك أن فان ديك يدعو إلى جعل كل بنية كبرى – وهي الاصطلاح المقابل لكلمة (الفصل) عند حازم – فضلا عن كونها مترابطة من الداخل بالروابط النحوية ، والزمنية ، والصيغ الصرفية ، والعلاقات المنطقية النسبية والوظيفية – يدعو إلى جعلها مرتبطة بالبنية التي تليها ربطا يبعث فيهما معا علاقة الإطّراد والتناسب ."[1] فارتباط الفصول ببعضها أمر ينبغي أن يشعر به المتلقي ويلمسه من خلال مستوياته البنائية المختلفة ، حتى يفتح أمامه آفاقا قرائية مختلفة تتيحها هذه البنية المنفتحة على عدة سياقات من خلال الخصوصية البنائية للنص .

تبرز هذه الوقفة عند رؤية حازم لبنية النص ، عنايته بانسجام وتماسك هذا الأخير والتي كان منطلقها تجويد المبادىء والتخلصات، فركزفي المبادئ على فكرتي التناسب والتناصر . في حين دعى في التخلصات إلى وجوب تحسين البيت التالي لبيت التخلص مع مراعاة حسن تركيبه وخلوه من أي حشو أو كناية .

ولعل الأهم في كل هذا تجاوزه لهذه العناصر المشكلة لاتساق النص إلى الحديث عن القوانين التنظيمية والنظمية المتعلقة بعلاقات الوصل بين الفصول (البُنى الكبرى = النص) وكذا بين أبيات الفصل الواحد حيث دعى على مستوى الفصل إلى ضرورة البدء بالمعاني الجزئية ، ثم تلاوتها بالمعاني الكلية . وكذا تحسين مبادئها وخواتمها من خلال التسويم والتحجيل هذا على مستوى البنية الخارجية للنص كبنية شاملة أو على مستوى الفصول كنصوص مستقلة تنتمي إلى بنية أكبر أما على مستوى البنية الداخلية فقد دعى إلى ضرورة ترتيب المعاني واتصال الكلام ، مع مناسبة المبادىء لما بعد أي التخلص والخاتمة مع التدرج عرض المعاني وملاءمتها للمقصدية الشعرية والسياق .

كما دعى إلى ضرورة التناسب بين أبيات الفصل الواحد بأن يرتبط مطلع الفصل (بيت التسويم) بالبيت الذي يليه ، وكذا بيت

---

[1] ابراهيم خليل ، الأسلوبية ونظرية النص ، ص 60 .

الخواتم في علاقته التكميلية والتناسبية مع المعاني التي سبقتها في ذات الفصل (البنية الكبرى للنص) ، لذا فإنه " إذا كانت بنية النص الكبرى هي بنية المحتوى النصي الشاملة التي تؤثر على مقصده الرئيس ، فإن بنية النصوص المكونة لنص أكبر ممتد ينبغي لها أن تكون – عبر علاقات المحتوى الكبرى فيها – ما يمكن تسميته بالبنية النصية العظمى. " [1] .إن مبدأ التجانس والتماسك الذي ما انفك القرطاجني يلح عليه عبر هذه القوانين التي حاول أن يضيء بها درب الشاعر وينير مسلكه ، خاصة على مستوى القصيدة المركبة التي يكون لكل فصل فيها موضوعه الذي في سياقه تبنى المتتاليات الجميلة بحيث تكون معبرة عن المقصد المتوخى منها .

لقد حاول حازم وضع قوانين تحكم بنية النص ، سواء على مستوى الممارسة اللغوية في شكلها النصي ، أو على مستوى بنية النص وعلاقة أجزائه المكونة مبرهنا على نظرة نقدية ثاقبة استشرفت المستقبل ، متجاوزة النظر إلى بنية الجملة إلى دراسة بنية أوسع وأشمل هي النص، وهو ما يؤكد لنا وجود إرهاصات لعلم لغوي نصي في تراثنا النقدي القديم ، ودون مغالاة أو تحيز أعتبر حازما القرطاجني واحدا من النقاد المغاربة والعرب الذين كان لهم السبق في رؤية تكاملية للنص قوامها الانسجام والتماسك .

[1] محمد العبد ، النص والخطاب والاتصال ، ص 170 .

ما وراء المصطلح في تجربة عبد الوهاب المسيري* اللسانية مدارات التحول من علوم الطبيعة إلى علم اللغة

الأستاذ رزيق بوزغاية

جامعة تبسة / الجزائر

1 . تمهيد :

يتعلق مضمون هذا التمهيد بالمستوى اللغوي الذي نفحص من خلاله لغة اللسانيات بوصفها نظاما اصطلاحيا خاصا، وهو المستوى الذي راجعه غريماس (Greimas A.J) في الفصل الأول من كتابه (علم الدلالة البنيوي). وسنكتفي في هذه البداية بعرض فكرته التي نراها ضرورية في سبيل البحث عن مكان لرؤية عبد الوهاب المسيري للغة اللسانيات ونظامها المصطلحي.

يذكر غريماس في معرض بحثه عن منهج لعلم الدلالة البنيوي ثلاث مستويات للبحث اللغوي: «إن معرفة مستويات الدلالة التي قد توجد في داخل المجموعة الدلالية الواحدة تسمح لنا بتوجيه البحث الدلالي من خلال التمييز بين مستويين مختلفين: المستوى الذي يمثل موضوع دراستنا والذي نعيّنه وفق المصطلح المعروف بوصفه اللغة الموضوع (Langue objet)، والمستوى الذي يتوفر على وسائل البحث الدلالي والذي يجب أن يؤخذ بوصفه ما وراء لغوي (Métalinguistique) بالنسبة للمستوى الأول... هذا وحتى تكون اللغة الدلالية الشارحة التي تهمنا لغة علمية وجب أن تخضع مصطلحاتها منذ البداية للتدقيق والمقارنة. فتعريف اللغة الشارحة العلمية يفرض شرطا مسبقا هو وجود لغة شارحة للغة الشارحة نفسها (Méta métalangage) أو لغة ثلاثية.

هكذا تتبين الشروط اللازمة لقيام علم الدلالة حيث يجب عدّه اجتماعا ـ وفق علاقة الاستلزام المتبادل ـ للغتين شارحتين: لغة واصفة أو مترجمة تقدم لنا الدلالات المتضمنة في اللغة الموضوع، ولغة منهجية تعرّف المفاهيم الوصفية وتفحص ترابطها الداخلي»[1].

يجدر بنا أن نبحث تأثير هذه الفكرة على منهجية البحث اللغوي لأنها تفصّل القول على مستويات في الدراسة لم تجر عادة اللسانيين والفلاسفة على التمييز بينها وهي: اللغة الموضوع (أي اللغة

المدروسة)، واللغة الشارحة أي اللغة التي نستعملها لوصف اللغة الموضوع، واللغة المنهجية (أي اللغة التي نفحص بوساطتها اللغة الشارحة لأن المصطلحات الموظفة في دراسة اللغة الموضوع بحاجة إلى تحديد و ضبط). وإذا أردنا أن نحدد المجال المعرفي لهذه الورقة العلمية فإن المقصود بالدرس هو المستوى الأخير الذي يمثل علم المصطلح اللساني، وهو بهذا قريب من فلسفة اللسانيات لأن فحص المصطلح يتضمن بالضرورة فحص المفاهيم المتعلقة به حتى و إن كنا «عادة ما نعرف فلسفة علم من العلوم بأنها بمثابة ما يقال عن هذا العلم، و لا يكون من بين قضاياه»[2].

وقد أكّد جان هيبوليت فكرة غريماس بالقول: «بإمكاننا بناء لغات صناعية مثلما تبني الرياضيات منظومتها الصورية، نحدد الشفرة التي تعين هاته العلامات وقواعد استعمالها، إلا أننا سنحددها بواسطة لغة أكثر قوة أي بميتا لغة يمكن أن تكون هي بدورها خاضعة لقواعد، وهكذا فربما أدى بنا الأمر إلى الانتقال اللامتناهي من لغة إلى ميتا لغة... إذ كان العلم لغة جيدة الصنع فإن لجميع العلوم لغاتها الخاصة وهي ترجع جميعها إلى اللغة اليومية كمصدر ونقطة انطلاق، فهاته اللغة منها ننطلق وإليها نعود»[3] والفكرة المشتركة بين هذه المنقولات هي ضرورة إقامة لغة منهجية في اللسانيات تمكننا من اختيار المصطلحات الموظفة في وصف الظاهرة اللسانية، وهي في الواقع ليست إلا المجال النظري لعلم المصطلح اللغوي.

في هذا السياق نسجل فيما يأتي ملاحظات أثبتها عبد الوهاب المسيري في كتاب (اللغة والمجاز) ناقدا في مضمونها استعمال مصطلحات - أو تعبيرات اصطلاحية - في علم اللغة تنطوي على مغالطة منهجية وفلسفية، وهي ملاحظات تستوعب في الحقيقة عملية الانتقال غير المراقبة للمصطلح من علوم المادة - كعلوم الأحياء في بحثنا هذا - إلى اللسانيات. ظاهرة اقتصر هيبوليت على ذكرها على أنها حتمية لا يمكن تجاوزها أو النظر إليها بعين النقد، ويثير هذا الموقف

تساؤلنا عن الكيفية التي يؤثر بها انتقال المصطلح من اختصاص إلى آخر على "مصداقية" هذا المصطلح وفائدته المعرفية المرجوّة. والظاهر أنه لا يمكن مقاربة هذه المسألة بعيدا عن العلائق التي تربط اللسانيات بغيرها من العلوم المقصودة بالمراجعة والتأمل وهي علوم الأحياء والطبيعة.

2 . العلاقة بين علوم الأحياء و اللسانيات:

ليس من السهل عزل اللسانيات بوصفها علما مستقلا عن بقية الاختصاصات القريبة والبعيدة حيث كذّبت الوقائع دعوة ويتني (د ه) إلى تحقيق هذا الحلم ومن قبله دي سوسير ولويس يلمسليف أكثر المتمسكين باستقلالية علوم اللسان، وربما كانت هذه الفكرة عنده أكثر إلحاحا عندما طالب بألا تصدر الأفكار اللسانية عن علم آخر: «سيتضح عند ويتني أنها المرة الأولى التي نجد فيها مسجلا في عشرين موضعا الرغبة في عدم جعل العلم اللساني صادرا و مستندا إلى فرضيات مقترضة من علوم أخرى من أجل معالجة مشاكل تمس اللسان»[4] ولكنها مع ذلك تبقى مجرد أمل لم يتحقق، بل على العكس من ذلك ربطت اللسانيات وشائج معقدة مع اختصاصات مختلفة بين علوم مادية وإنسانية، وقد أخذت هذه الوشائج في معظمها نمطين مختلفين:

أما النمط الأول فهو من قبيل ما ذكره فردينان دي سوسير (F.De Saussure) في محاضرته، حيث كان من أوائل من ناقشوا هذه المسألة في إطار تأسيس معرفي لعلم للغة قائم بذاته ومستقلٍ عن بقية العلوم من حيث المنهجُ والموضوعُ والمصطلحُ. وإذا كان العنصر الأخير هو بغيتنا من هذه الورقة العلمية فإن ذلك لا يعني تجاوز عنصري المنهج و الموضوع. وقد أخذت هذه المسألة في كتب اللسانيات بدءا من اللغوي السويسري ووصولا إلى الدارسين العرب المحدثين رؤية تكاد تكون موحدة هي خلاصة الدرس اللغوي القديم الذي اعتمد على علوم المادة في وصف الجانب الفيزيائي من الظاهرة

اللسانية. ومضمون هذا النمط من العلاقة هو أنه من أجل تحديد مادة اللسانيات ووظيفتها الأساسية تكلم دي سوسير على الروابط التي تجمع علم اللغة، والفلسفة، والفيزيولوجيا، والفيلولوجيا، والتاريخ. وذكر في سياق كلامه أن علم اللغة يحتاج إلى توضيحات علمية من علم وظائف الأعضاء ولكنه بالمقابل لا يقدم شيئا لهذا العلم[5]. وما يفهم من كلامه هو خلاصة ما توصل إليه البحث التأصيلي لعلم الأصوات في التراث العربي حيث ينقل عبد الله بو خلخال في تمهيد بحثه عن العلاقة بين الصوت والصرف أن تحديد مخارج الأصوات استند إلى تطور علم التشريح على يد ابن سينا[6].

من المعلوم أن فائدة المعرفة الفيزيولوجية على الدرس اللغوي إنما تظهر في تحديد مخارج الأصوات بدقة ومعرفة طبيعتها وصفاتها، وعلى هذا يتضح أن مضمون الروابط في هذه الحال يتعلق بمعرفةٍ مساعدة تقدمها علوم الطبيعة وظيفتها الرئيسة تقديمُ توضيحات فيزيولوجية لدرس الجانب الحيوي من العملية الكلامية، وهذا النوع من العلاقة لا يؤثر في التصورات المعرفية للظاهرة اللغوية، ولا يمهد السبيل لتداخل مصطلحي أو إبستيمولوجي لأن كل مصطلح من العلوم الطبيعية يتم توظيفه إذاك يحافظ على دلالته الأصلية وعلى طبيعته الإبستيمولوجية وهو في كل الأحوال يبقى مفردة من المعجم المصطلحي الطبيعي، وعند علماء العربية الذين تناولوا بالدرس أصوات اللغة ثَبْتٌ لمفردات أعضاء النطق والسمع (الفم: الأسنان، الغار، النطع، اللثة، الشدق... وفي الحلق اللهاة، الحنجرة، الجوف... وفي الجوف الهواء، الزفير) فعلى الرغم من حضورها المطرد في كتب الصوتيات تبقى مصطلحات حيوية خالصة، ولم يرد أبدا استعمالها في حد ذاتها لوصف حقيقة لسانية، ما عدا حالة واحدة تدعو إلى التأمل هي حالة مصطلح (لسان).

و **أما النمط الثاني** من الروابط بين البيولوجيا واللسانيات فهو نمط عميق الأثر لا يتوقف عند حدود تقديم توضيحات مساعدة وإنما

يصل أثره إلى أسس العلم الثلاثة التي ذكرنا من قبل وهي: الموضوع والمنهج والمصطلح. ويتشكل هذا النمط في الغالب وفق ثلاثة مسارات معرفية قد تتساوق في الفترة الزمنية ذاتها كما قد تنفرد كل منها بمرحلة زمنية في تاريخ العلم وهي: أن يكون للعلم الطبيعي أثر مباشر في علم اللغة، أو أن ينتقل أثره إليها عبر الفلسفة، أو أن يتوسل إليها بعلم النفس، وسنرى فيما يأتي من آراء الدارسين أنهم ذكروا هذه المسارات متفرقة في كتب التأصيل للمعرفة اللغوية.

المسار الأول ونمثل له برؤية فرانز بوب:

«يهدف هذا العلم [اللسانيات المقارنة] إلى مقارنة لغتين أو أكثر على المستوى المفرداتي والنحوي والصوتي بغية الوصول إلى الأصول المشتركة وإعادة بناء اللغة الأولى في الأسرة الواحدة وتصنيف جميع اللغات كما تصنف الطيور والحيوانات»[7]. ولا يبدو أن الأمر يتعلق فقط بتشابه بين علمين وإنما هو اقتباس لمنهج العلوم الحيوية وتأثر بنظرية (أصل الأنواع) التي قال بها الإنجليزي تشارلز داروين خاصة فيما يتعلق بتأصيل القرابة اللغوية والطراز البدائي الأول (Prototype). وإذا كان صاحب كتاب (موجز تاريخ علم اللغة في الغرب) قد أكد في أكثر من موضع أن فكرة الأصل الواحد للغات كانت سائدة في أوربا خلال عصر النهضة[8] فإن هذا لا ينفي أثر علم الأحياء في إرساء الفكرة ذاتها لدى علماء القرنين التاسع عشر والعشرين، وإنما يرشدنا إلى تبدل نسق المعارف في أوربا خلال مرحلتين مختلفتين:

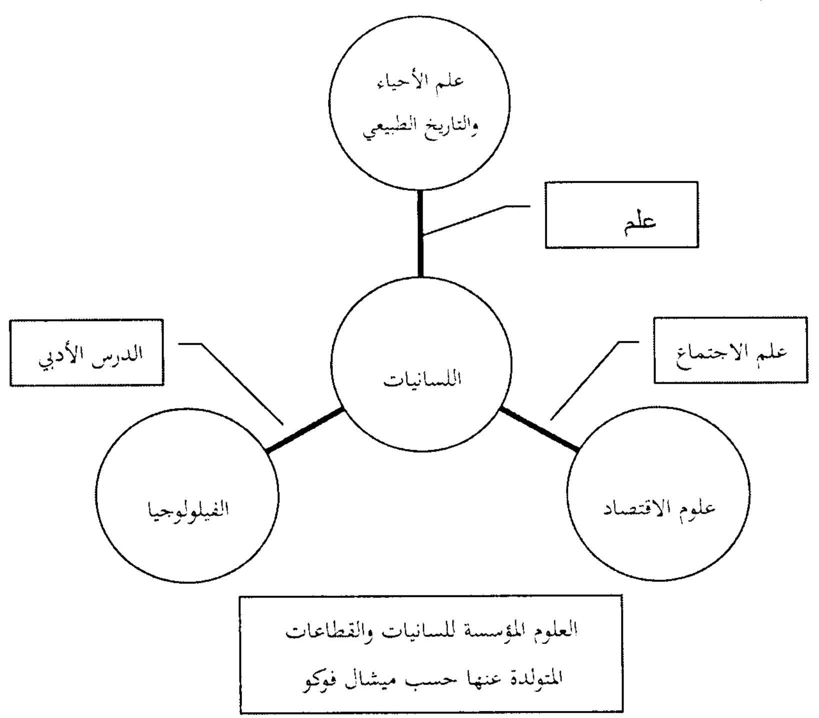
المرحلة الأولى حيث كانت الرؤية الدينية تصنع الفلسفة والمقولات الأساسية في العلوم (Logos) ومرجعية ذلك واردة في كتب الهيرمينوطيقا.

والمرحلة الثانية حيث اضطلعت علوم الطبيعة بهذه المهمة في عصر النهضة، ويمكننا أن نتمثل في هذا المقام بنص لأحمد مومن يقول فيه: «وبما أن في كل عصر من العصور تبرز بعض العلوم النموذجية

التي غالبا ما يقلدها الباحثون ويتخذونها نبراسا يحتذى به لدراسة الظواهر الأخرى دراسة علمية، فإن القرن التاسع عشر الميلادي كما يقول سامبسون (Sampson) قد اشتهرت فيه الفيزياء الميكانيكية ونظرية التطور البيولوجية، وبالفعل لقد افتتن بعض علماء اللسانيات في هذا القرن بالفيزياء الميكانيكية التي تنص على أن كل التغيرات الطبيعية والكائنات الحية من صنع القوى الفيزيائية وتأثيراتها وعليه فإن كل الظواهر العامة بما فيها اللغة لا يمكن تفسيرها إلا من خلال النواميس الحتمية للقوة والحركة... وعلى غرار الجماعة الأولى افتتن جمع من اللسانيين بالنظرية البيولوجية للتطور التي جاء بها شارلز داروين (Charles Darwin 1809-1882) في كتابه الشهير (أصل الأنواع)»[9] فالأمر لا يتعلق بمجرد استفادة من المعارف أو اقتباس لمجموعة من المصطلحات وإنما هو بيان لتحول المنهج العلمي المادي إلى فكر يوجه طرق البحث في الظواهر الإنسانية ويساهم في تحديد مفاهيمها.

المسار الثاني تمثله رؤية ميشال فوكو (Michel Foucault) حيث كان علم الأحياء ولازال مصدر أغلب النظريات النفسية والتعليمية واللغوية، ولعل من أهم إفرازاته في هذا الميدان النظرية السلوكية التي أثرت في الفلسفة والتربية واللسانيات. ولعلنا هنا نكتشف هذا المسار الآلي الذي تسلكه المعرفة من علم الأحياء إلى علم النفس إلى علم اللغة، ومثاله الأبرز كما ذكرنا هو النظرية السلوكية التي يؤرخ لها مصطفى ناصف في بحثه حول التعلم بداية من تجارب سيشنوف الأولى، ومرورا بنظريات التعلم الصادرة عنها كما أخرجت للناس في نماذج بافلوف وثورندايك وسكينر[10]، ولنا بعد ذلك أن نتصور المحطة الأخيرة في تمثيل الحدث الكلامي عند ليونارد بلومفيلد، ولا بد أن يكون هذا التفاعل الحيوي بين حقول معرفية مختلفة مجالا لتبادل مصطلحيٍّ ثري. وربما كان هذا ما دعا ميشال فوكو إلى تبني أطروحته القائلة: «يمكن أن نقول أن ميدان علوم الإنسان مشمولا بوساطة ثلاثة علوم أو بوساطة ثلاثة

قطاعات إبستيمولوجية تتجزأ هي بدورها داخليا وتتقاطع فيما بينها، هذه القطاعات متمثلة في العلاقة الثلاثية للعلوم الإنسانية في عمومها مع البيولوجيا، والاقتصاد، والفيلولوجيا»[11] ومن هذه العلاقة الثلاثية تتولد الاختصاصات ذات العلاقة المباشرة مع اللغة واللسانيات، ويمكن أن نلخص مضمون هذه الأطروحة في أن القطاع المعرفي بين البيولوجيا وعلم اللغة يشغله علم النفس، ونجد له شواهد في تاريخ العلوم ونظرية السلوك، وبين الاقتصاد وعلم اللغة يتولد علم الاجتماع، أما فيما بين علم اللغة والفيلولوجيا فتنبثق الدراسات الأدبية وعلم الأساطير (انظر الرسم التوضيحي):



ويرى ميشال فوكو أن «نظرية التاريخ الطبيعي لا تنفصل عن تاريخ اللسان. وعندما نتكلم على العلاقة بين الجانبين فإن الأمر لا يتعلق بتحويل للمنهج ولا بتواصل حول المفاهيم وإغراءات أنموذج نجح في

ميدان ما يتم تجريبه في ميدان آخر قريب. كما أن الأمر لا يتعلق أيضا بعقلانية عامة تفرض أشكالا معينة على التفكير النحوي وعلم التصنيف. ولكن الأمر يتعلق بحيازة أساسية للمعرفة التي تنظم المعرف المتعلقة بالكائنات وإمكانية عرضها في نظام من الأسماء»[12] وظاهر من كلامه أنه ينفي أن تكون اللسانيات أخذت عن تاريخ الطبيعة وتطور الأنواع منهجا لدراسة ظاهرة التطور اللغوي وفقط، وهو يؤكد كلامه في موضع آخر من الكتاب نفسه عندما يفرض أن هناك علما سابقا على اللسانيات وعلم الطبيعة يقوم على مفهوم التنظيم (L'ordre) ظهر في القرن السابع عشر ولعب دورا محوريا في التأسيس للعلمين المقصودين بالكلام[13]، والطرف الثاني من كلامه يتضمن التصورات الطبيعية التي توظف لوصف القوانين، وهو لا ينفي هذا التبادل وإنما هو يحاول أن يلفت انتباه القارئ إلى مسألة أخرى تتعلق بالوشائج المعرفية بين علم الطبيعة وعلم اللغة بوساطةٍ من علم النفس، وهذا الفرض يؤكد من جهة أخرى قول دي سوسير بأحقية السيكولوجيا في تأطير علوم اللسان.

و **المسار الثالث** لتأثير علم الأحياء في اللسانيات تمثله رؤية جون ليونز، وعليها يستند عبد الوهاب المسيري في ربط الفلسفة بلغة اللسانيات، بل إن هذا الأخير قد ركز على تحديد معالم الفلسفة الكامنة خلف المصطلح اللغوي وهو مقصدنا من عبارة (ما وراء المصطلح)، وتتردد هذه الفكرة عند جون ليونز في كتابه على اللسانيات العامة من خلال عدّه النظرة التطورية للغة نظرة طبيعية في أصلها وأنها تحولت إلى نوع من الفلسفة المؤثرة في العلوم الإنسانية[14].

ويحلل عبد الوهاب المسيري هذا التأثر على أنه ظاهرة متكررة توشك معرفتنا حوله أن تتحول إلى نظرية، ولكنه في الوقت نفسه يتناوله بالنقد من منطلق أنه يفقد العلوم الإنسانية خصوصيتها فيقول: «وفصل النشاطات الإنسانية عن المعايير الأخلاقية والإنسانية يؤدي إلى ضمور المرجعية الإنسانية واختفائها، وبذا تصبح العلوم الإنسانية غير إنسانية أشبه بالعلوم الطبيعية وهذا ما يسمونه (وَحدة العلوم)»[15].

ولعل المسيري ينتقد هنا أيضا الانسياق وراء المنهج التجريبي في العلوم الإنسانية ومنها اللغة مما أدى إلى هجرة المنظومة اللغوية من العلوم الطبيعية إلى العلوم اللغوية، ولكننا نرى أن المشكلة لا تكمن في المنهج التجريبي في حد ذاته وإنما في طرائق توظيفه وفق الحدود التي تفرضها الظاهرة الإنسانية، كما أن اقتداء اللسانيات بالعلوم المادية في بناء منهج علمي دقيق كالذي تتوفر عليه العلوم المادية أمر حتمي يفرضه البناء المنهجي للسانيات.

ونمط العلاقة الذي نقصده بالدرس هو ذلك الانتقال المعرفي الذي يتيح بدوره انتقال المصطلحات من العلوم الحيوية إلى علم اللغة، وهذا الانتقال لا يعني بالضرورة خلق مصطلح جديد ولكن من شأنه أن يخلق انزياحا دلاليا في المفهوم يؤثر على دلالة المصطلح بعامة ويحمل في طياته رؤية فلسفية معينة. ولقد ردد باكيس كليمون (K B Clément) عبارة لاكان التي عرف بها مفهوم الانتقال (Transposition) حيث عدّها «انزلاق المدلول تحت الدال»[16] وهي عبارة مركبة في أصلها من آليتين: الاستعارة والكناية، وكلتاهما تتضمن غرض الانزياح الدلالي وحركة المعنى أي أن كل تحويل من هذا النوع لا بد يغير معنى المصطلح الواحد مثلما يحدث للكلمة في السياق الشعري. إن هناك كثيرا من التعبيرات اللسانية التي تبدو بديهية ولكنها في الواقع مفخخة وتنطوي على ما يسميه رولان بارت بالتعمية (mystification)[17].

ومهما كان من أمر المسارات التي ذكرنا فإنها جميعا تمهد لظاهرة التحويل الابستيمولوجي المميز لحركة المصطلحات خلال انتقالها بين حقول معرفية مختلفة، هذا التحويل الذي عدّه غاستون باشلار من منطلقه الخاص إصلاحا للمعرفة: «إن اللفظ عندما يوضع بين مزدوجتين فهو يبرز وتحتد نغمته. إنه يأخذ فوق اللغة العادية نغمة علمية. ما أن يوضع لفظ من ألفاظ اللغة العادية بين مزدوجتين حتى يكشف عن تغير في منهج معرفة تتعلق بميدان جديد للتجربة. وبإمكاننا

أن نذهب حتى القول من جهة نظر الباحث الإبستيمولوجي إن هذا اللفظ علامة على قطيعة وانفصال في المعنى و إصلاح للمعرفة»[18] وهذا ما وقع بالفعل للصور المجازية التي تحمّلت نغمة علمية بتعبير باشلار و دخلت علوم الإنسان، حتى وإن كانت طبيعتها اللغوية في الواقع تجعلها جزءا من اللغة الأدبية أو اليومية، ونظنه ذهب هذا المذهب لأنه السبيل لبناء لغة علمية. صحيح أن باشلار يتحدث عن لغة يومية وليس عن لغة اختصاص ولكن لا يجب أن نغفل عن كون التعبيرات التي يشملها التحويل هي من النوع الذي تدرّج إلى متصورات عامة تدرسها الفلسفة وتمهد لانتقالها إلى علم آخر على أنها مصطلحات، فهي وفق هذه المدارات من قبيل اللغة اليومية التي عنها صدر باشلار. وحركة المصطلحات هي أحد الأولويات التي توليها المصطلحية الاجتماعية (Socio terminologie) اهتماما بالغا من أجل فهمها وتفسيرها[19]، وهي أكثر ما تكون بين الاختصاصات المختلفة (interdisciplinaire).

وفي هذه الحالة اللغوية والفلسفية التي يمكن أن توصف بالحرجة تظهر مشكلة المفردات الخاصة التي تكلم عليها فيما ذكرنا غاستون باشلار. والمفردات الخاصة (Le vocabulaire) تعني حسب التعريف الأكاديمي قائمة المصطلحات التي يوظفها علم من العلوم أو يتخذها وسيلة في البحث العلمي[20] وقد عدها بعض الدارسين نمطا من المعاجم الخاصة، ومعنى هذا أنها تحتفظ بكل المميزات الشكلية والدلالية التي تتمتع بها المعاجم اللغوية العامة مع خصوصية دلالية تميزها. وقد نالت فكرة القائمة هذه حظا من النقاش العلمي الدائر حول شكل هذه المفردات: هل هي مجرد قائمة كلمات وفقط أو هي نظام كلمات. ولقد درس تمام حسان هذه المسألة من منطلق أن المعجم ـ الذي يمثل الشكل المدروس ـ هو مجرد قائمة كلمات[21]، بينما ينص علماء علم المفردات (La lexicologie) على كونه نظاما وبنية[22]. وتميل الدلائل العلمية

إلى ترجيح القول الثاني لأن المصطلحات في حقيقتها اللغوية البسيطة والقريبة مفردات تترابط وفق علاقات شكلية ودلالية في نسق منظم.

وفقا لما تقدم يظهر أن سبب انتقال المصطلح من علم الأحياء إلى العلوم الإنسانية ليس مجرد الحاجة إلى صناعة مصطلحات خاصة بعلم اللغة، وإنما السبب الكامن وراء ذلك تحوّل المفاهيم البيولوجية إلى فلسفة توجّه رؤية العالم، وهذا ما يؤكده عبد الوهاب المسيري في معرض كلامه على صورة الإنسان في الفلسفة المادية: «الإنسان في كل من الرؤية العضوية الشاملة والرؤية الآلية يفقد تعيينه الإنساني فهو كائن عضوي ينمو مع الطبيعة ويستمد غاية وجوده منها»[23] ومن هذا المنطلق يصدر المسيري في نقده للغة اللسانيات الحديثة ليتساءل عن ظاهرة كنا نراها من البديهيات: هل اللغة كائن حي؟

3 . عبارة (اللغة كائن حي) بوصفها تركيبا مصطلحيا:

هذه العبارة بحق علامة على مجتمع لساني واحد هو مجتمع علم اللغة التاريخي، واستعمالنا لعبارة المجتمع اللساني كما كان وظفها أندري مارتيني[24] هي بديل لكونها مصطلحا من المعجم العلمي الخاص للسانيات لأنه كما أسلفنا الذكر لا يمكن إلحاق مفردة لغوية بلغة علم ما إلا بعد فحصها في مستوى اللغة المنهجية. ومعنى المجتمع اللساني أن هناك بيئة فكرية تستعمل هذا تعبيرا مع اتفاق ضمني حول دلالته، على أن هذا الاتفاق يتجاوز أحيانا قيود الدلالة العلمية ويعترف بسلطة للكلمات التي تفر من رقابة المنهج. وهي بعد كل هذا تتجاوز قواعد التعبير الاصطلاحي التي ذكر معجم اللسانيات الحديثة كصعوبة الترجمة وتحول التعبير عن المعنى الحرفي[25] لأنه يصعب أن يتخلص التعبير الاصطلاحي من الدلالات الأصلية للكلمات في بيئتها الأولى (علم الأحياء) وبالتالي تتولد ظاهرة تعدد دلالة الكلمة الواحدة (Polysémie).

وسنقتبس فيما يأتي بعضا من النصوص المؤصلة للتعبير الاصطلاحي (اللغة كائن حي) والتي تجمع في أغلبها على أن توظيف هذا التعبير لم يكن لمجرد ملاحظة موضوعية. من ذلك تأصيل نظرية التطور اللغوي حيث ورد أنه «بعد ظهور هذه النظرية مباشرة [نظرية أصل الأنواع لشارل داروين] جاء أوغست شليشر (August Schleicher) أحد الأخصائيين البارزين في العلوم البيولوجية واللسانية بنظرية تماثلها تماما أطلق عليها اسم نظرية التطور اللغوي موضحا فيها النظرة التطورية الجديدة في الدراسات اللغوية ومعتبرا اللغات كائنات حية طبيعية مثلها مثل جميع النباتات والحيوانات تنحدر من أصل واحد ثم تتفرع إلى فصائل متعددة، وفي هذا المضمار يرى شليشر أن اللغات والأسر اللغوية ككل الأنواع والكائنات الأخرى تعيش في صراع دائم من أجل البقاء وأن الأسر الهندوأوروبية قد أحرزت على مكانة مهيمنة على اللغات كما أحرز الإنسان على المكانة العليا بين الحيوانات. ويركز أصحاب هذه النظرية أيضا على عدّ اللغات أجسادا عضوية متطورة. وهذا ما نلاحظه عند فرانز بوب (Franz Bopp) الذي يرى أنه "من الواجب عدّ اللغات أجسادا عضوية مركبة وفق قوانين ثابتة، لأنها تحمل في كيانها مبدأ الحياة النابضة، وتتطور وتموت بطريقة تدريجية، وإذا ما أعوزها الانسجام والتلاحم فسوف تبتر وتنبذ وتصير صيغها ومكوناتها الأساسية شيئا فشيئا أعضاء ثانوية نسبيا»[26].

وفي موضع آخر ورد أن «هذا ما ذهب إليه أوغست بوت (August Pott) كذلك بقوله: "إن اللغة في حالة دائمة من التغير طوال حياتها، فهي ككل شيء عضوي تمر عبر مراحل متتالية: الحمل والبلوغ، والنمو السريع والبطيء، والقوة والريعان، ثم الضعف والانقراض التدريجي" وفي الحقيقة فإن الفكرة البيولوجية للتطور مفادها أن الإنسان والشيمبانزي والغوريلا انحدروا من أصل قرد منقرض، بينما الهررة والأسود والنمور انحدرت من أصل سنّوري منقرض (Extinct proto-feline) والقرد الأول والسنوري الأول

وغيرهما من الكائنات انحدرت جميعا في الزمان الأولي من جد مشترك، وكذلك الشأن بالنسبة لنظرية التطور اللغوي إذ أن اللغات تنتظم في أسر لغوية كما تنتظم الكائنات الحية: فالإسبانية والفرنسية والايطالية انحدرت من اللغة اللاتينية في حين أن الألمانية والإنجليزية والنرويجية انحدرت من اللغة الجرمانية الأولى، واللغة اللاتينية واللغة الجرمانية الأولى وبعض اللغات الأخرى انحدرت من لغة هندوأوروبية قديمة»[27].

ويمكننا أن نسجل جملة من مبادئ الأنموذج العضوي التي ذكرها عبد الوهاب المسيري في سياق الكلام على مرجعية وسم الظواهر الإنسانية بأنها كائنات حية[28] منها على الخصوص:

1 . أن اللغات كالكائنات الحية تنحدر من أصل واحد وهذا يتضمن التسليم بصحة فرضية داروين.

2 . أن اللغات تتفاضل فيما بينها وفق ما يشبه مفهوم الارتقاء.

3 . أن اللغات تماثل الجسد الحي في ترابط أجزائها وكل تغير في جزء منها يولد تغير الكل. وفي هذا يقول المسيري: «يؤكد النموذج العضوي تماسك الظاهرة وتلاحمها، فعلاقة الجزء بالكل هي علاقة التحام كامل بحيث لا يمكن فصل الواحد عن الآخر وبالتالي لا يمكن فصل الشكل عن المضمون أو الدال عن المدلول، أو الإنسان عن أرضه (وحدة عضوية)»[29] وما نلاحظه هنا أن صورة الأنموذج العضوي هي أساس الفكرة النقدية القائلة بفصل الشكل عن المضمون، وهي في الوقت نفسه أصل الفكرة القائلة باعتباطية العلامة اللغوية (الدال و المدلول)، وهما نقطتان جديرتان بالمراجعة فيما يأتي من هذه الورقة العلمية لأن تاريخ اللسانيات يشهد بغير ذلك.

إن جملة (اللغة كائن حي) تعبير من واقع اللغة العلمية في اللسانيات، وهذا الواقع في حقيقة الأمر هو الموضوع الذي يتناوله بالدرس علم المصطلح النظري الذي هو فرع من اللسانيات وهو علم

وصفي، لا تمتد أحكامه إلى تقييم الواقع بل تكتفي بوصف هذا الواقع ومعرفة قوانينه، والحقيقة ليست دائما صائبة. ولكن الصواب والخطأ كلاهما غير معترف به في المقاربة الوصفية وإنما هما نتاج منهج معياري يبحث فيما يجب أن يكون عليه الوضع اللغوي وله علاقة وطيدة بصناعة المصطلح (Terminographie)، وفي هذا الجانب الأخير يمكن أن نصنف موقف المسيري من العبارة سالفة الذكر. ومؤدى كلامه في هذه المسألة أن: «مفهوم الطبيعة مفهوم محوري في الخطاب الفلسفي الغربي الذي يحدد سماتها الأساسية كما يلي:

أ . الطبيعة قديمة واحدة شاملة بسيطة لا انقطاع فيها ولا فراغات.

ب . الطبيعة خاضعة لقوانين مادية آلية كامنة تدفعها من داخلها.

ج . هذه القوانين حتمية لا غاية لها ولا تخضع لأية قيم متجاوزة.

د . لا يوجد ثبات في الطبيعة فكل شيء في حالة تغير مستمر»[30]

ومن هذه السمات يستمد البحث اللساني في كتاب (اللغة والمجاز) مميزاته ودوافعه، إذ إنه بحث لساني من منطلق فلسفي، ولأنه كذلك فهو ينتقد الفكرة في التركيب المصطلحي ويأتي نقده للغة تبعا لذلك.

4 . المسيري ينتقد التركيب المصطلحي من منطلق فلسفي لا من منطلق نظرية النص العلمي:

يمكن أن نتوقف في نقد عبارة (اللغة كائن حي) التي شاع استعمالها عند اللسانيين بالقول أن لا مكان لتعبير مجازي في لغة العلم لأنها لغة صناعية يحرص صانعوها على وحدة المعنى سواء في ذلك الوحدات اللغوية المفردة (المصطلح المعزول عن السياق) أو التركيب المصطلحي. وبحسب ما توصل إليه التحليل الدلالي للغة العلم وتركيب المصطلحات يتبين أن كل بناء لغوي لعلم من العلوم يتضمن قاعدة جوهرية هي منطق (قيد الاختيار)، وهذه القاعدة توافق ما يسمى في البلاغة العربية بالكلام على الحقيقة، أي الكلام المستند إلى المنطق الدلالي وإلى المعاني الأصلية للكلمات، وهو نوع من التركيب السياقي

يحافظ على المعنى المعجمي للكلمة وهذه ميزة المصطلح العلمي المرجوة. وحتى تتميز اللغة العلمية عن اللغة اليومية ـ بتعبير غاستون باشلار ـ لا بد لها أن تنأى عن توظيف المجاز لأنه نمط التركيب يغير دلالة الكلمات، ولهذا كانت اللغة العلمية لغة صناعية خاضعة لرقابة اللسانيين ترجى فيها الدلالة على الحقيقة.

ويمكننا أن نتخذ نص وارين و ويليك سندا في نقد الصورة المجازية في اللغة العلمية: «إنهم يصلون [النقّاد] إلى المطالبة بضرورة التمييز بين الأداء اللغوي في الأبحاث العلمية ونظيره الأدبي، فالأول تنحو اللغة فيه نحوا تتطابق الإشارة ـ الكلمة الملفوظة أو المكتوبة ـ فيه والمدلول تطابقا دقيقا كما نرى في الرياضيات وفي المنطق الرمزي... وأمّا الأدب فتكتظ لغته بالالتباسات، ويقصد بهذا المصطلح المعاني الكامنة في الألفاظ، وتتخللها الأحداث التاريخية والذكريات والتداعيات، وباختصار فهي شديدة التضمين»[31] ومن ضمن الكلام الذي ذكراه يستعملان عبارة لغة دلالية محضة في وصف اللغة العلمية لأنها تهدف إلى التطابق الدقيق بين الدال والمدلول، وهذا يعني ظاهرة الثبات الدلالي التي تنفي أي حركة للمعنى في صلب النص العلمي، فالاستعمال المطرد للمصطلحات يكشف عن احتفاظها بالمعنى الواحد في كل السياقات على عكس ما يحدث للكلمة في الأدب وفي الحياة اليومية.

ولكن هذه الفكرة ليست هي الباعث على نقد التركيب المصطلحي في تجربة المسيري اللسانية بل دافعه نمط التفكير القابع خلف الصورة الإدراكية أو رؤية العالم الموجهة لاختياراتنا اللغوية. ومع هذا الاختلاف في الدافع بين اللساني وبين الفيلسوف إلا أن الموضوع يجمعهما في نقطة محورية هي (مغالطة الصورة المجازية للتصور العلمي). وعندما ذكرنا أن الدافع إلى هذا المسلك دافع فلسفي فإن ذلك راجع إلى دراسة عبد الوهاب المسيري المتصورات العامة التي يستلهمها الأنموذج العضوي (أي تصور الكون وما فيه على أنه أشبه

بكائن حي) من علم الأحياء ووظائف الأعضاء. وهو بعد هذا يكشف عن النتيجة الحتمية للقول بالرؤية العضوية في اللسانيات وهي أن الكينونة الحيوية للغة معناها الموت في النهاية.

تتضمن هذه العبارة (اللغة كائن حي) إذن حتمية الصيرورة و التبدل ثم الموت، وهي حتمية غير قابلة للنقاش عند أكثر اللغويين كما عبر عنها أندري مارتيني بكل صرامة: «كل لغة تتغير في كل وقت»[32] ومعلوم أن وصف اللغة بأنها كائن حي صورة مجازية فقط ولا يقصد بها معناها على الحقيقة، ومضمونها أن اللغة لا تثبت على حال واحدة. ولذلك قسم فردينان دي سوسير مناهج الدراسة اللغوية إلى نوعين: منهج آني (synchronique) يصف اللغة في مرحلة زمنية محددة وهو بذلك لا يتناول تغيراتها، ومنهج تاريخي (diachronique) يصف اللغة من خلال مراحل زمنية متعاقبة. والتطور اللغوي ظاهرة لا يمكن تجاهلها بأية حال فهو أمر واقع في المستويات المؤلفة للغة الإنسانية في أصواتها وصرفها نحوها ومعجمها، والبحث في هذا المجال أثمر الوصول إلى مجموعة القوانين التي تتحكم في التطور سواء أكانت قوانين لسانية أم خارجية.

وعبد الوهاب المسيري ينتقد هذه النزعة في وصف اللغة لأنها تعني الموت بوصفه حتمية يسلكها كل لسان بشري، والموت مفهوم حيوي متعلق بفلسفة علم الأحياء واستعماله في اللسانيات كان أول الأمر - وربما بقي كذلك - استعمالا على سبيل المجاز. وفكرة الموت هي السمة الأبرز في الصورة الإدراكية بحسب المسيري، ومؤداها أن كل محاولة للبشر في سبيل الحفاظ على لسان ما وتحديد قواعده تشبه أن تكون تحنيطا لجسد ميت. وهنا تكمن المغالطة الفكرية التي إليها يستند المسيري في نقده والتي تستحق تسمية تعمية (mystification) عند رولان بارت على ما رأينا فيما سبق. وخصوصية هذا القانون - إن صح فعلا استقراؤه على كل ألسنة البشر - أنه يقوض دعائم محاولة حفظ اللغة العربية. وعلى هذا يرى المسيري أن التعبير التركيب المصطلحي

الذي نتناوله بالتحليل ليس مجرد تعبير مجازي بل هو صورة إدراكية تخفي من ورائها مغالطة معرفية.

وإذا كانت العلاقة بين الأنموذج العضوي في الفلسفة الغربية والقول بالكينونة الحيوية ظاهرة لأول ملاحظة، فإن هناك حالات لغوية أخرى تستند إلى هذا النوع من العلاقة لا تبدو في الظاهر كذلك بل يصعب إلحاقها بمرجعية علم الأحياء والرؤية العضوية كما هو الحال في مصطلح (بنية).

5 . مفهوم البنية له أصول عضوية بحتة قبل أن يكون منهجا في علوم الإنسان:

تتضمن المعاجم العربية دلالات متقاربة لكلمة بنية تكاد تطابق في أكثر الأحيان الأصل اللاتيني الذي تعود إليه الكلمة الفرنسية (structure) وهو الهيئة التي عليها الشيء وتكون للمجرد والمحسوس[33]، ولكن النظرة التأصيلية للفكر البنيوي تنطلق أساسا من علمين ماديين هما علم الأحياء وعلم الفيزياء، ويعتبر الاختصاص الأول مصدرا لمفهوم البنية ولفكرة النظام بحسب ما يرى روبول (O. Reboul) في معرض تحليله للخطاب الإيديولوجي: «أما الاستعارات المحافظة فهي استعارات مأخوذة من البيولوجيا: الكلية، عضوي، عائلة، عرق أو سلالة، جدودي، تراث... وذلك لأن وظيفة الإيديولوجيا المحافظة على الوضع القائم الذي تعرفه بأنه كلية عضوية لا يمكن المساس بها دون أن يؤدي ذلك إلى القضاء عليها»[34] وما يؤكد كلامه أن كل عبارة لغوية يتقبلها العامة من حيث هي وصف لظاهرة ما بحاجة إلى مراجعة علمية في دلالتها الصيغية مثلما نقول على الصور المجازية العضوية في لغة اللسانيات هي من النوع الذي يمكن تسميته بالقولبة (Le stéréotype) والمقصود أن دلالته عند العامة ليست باعثا كافيا على قبوله في الأوساط العلمية

وعلى خلاف ما جاء عن روبول يرى عبد السلام المسدي أن المفهوم الأولي للبنية مستقل عن التاريخ و لذلك هو يصفه بأنه يمثل جانب التوازن في اللغة[35] بينما يمثل التاريخ اللغوي جانب التطور وبهذا تجتمع ظاهرتان تبدوان منفصلتين هما التوازن (وهي ظاهرة آنية) والتطور (وهو ظاهرة تاريخية) بحسب المقاربتين اللتين ارتضاهما دي سوسير في التعامل مع اللغة. ومسألة الاستقلال هذه هي ما يدعونا إلى التأمل في العرض الذي قدمه عبد الوهاب المسيري حول كون الفكرتين البنيوية والتاريخية الصادرتين عن الأنموذج العضوي في الحضارة الغربية لأنه يبدو من التناقض لأول وهلة أن يتضمن الأنموذج الواحد قراءتين مختلفتين توعز الأولى إلى الاستقرار (البنية) بينما توعز الثانية إلى التغير (التطور اللغوي). ولكننا نقتبس هاهنا نصين بما يبدد هذا التناقض، فعلى البنية يحدثنا شليجل (Fr Schlegel) في نص يتمثل به ميشال فوكو قائلا: «ولكن النقطة الحاسمة التي ستوضح كل شيء هي البنية الداخلية للغات أو النحو المقارن، والتي ستعطينا توضيحات جديدة حول قرابة اللغات، تماما مثلما خدم علم التشريح المقارن التاريخ الطبيعي»[36] ويؤكد فوكو الفكرة بالقول: «شليجل كان يعرف هذا جيدا: تركيب التاريخية في تنظيم النحو كان على شاكلة ما كان في علوم الأحياء»[37] ولقد كان مقصدنا من سوق هذا الكلام محاولة عضد فكرة عبد الوهاب المسيري بأن مصطلح (بنية) مثله مثل (الكينونة الحيوية) مأخوذ عن الفلسفة العضوية.

ولكن ثمة فرق جوهري بين تحليل الدلالي لكلمة (البنية) وبين كلمة (كائن حي) لأن الأولى تمثل مشتركا لفظيا (Homonymie) بين اختصاصات مختلفة هي علم النفس والأنتروبولوجيا واللسانيات بينما تمثل الثانية تعددا في الدلالة لكلمة واحدة (Polysémie) سواء أوظفت في علوم الطبيعة أم في اللسانيات، لنخلص إلى أن معيار التمييز هو الاستعمال اللغوي، وأن المصطلح الأول غير معناه تماما بينما حافظ

الآخر على نمط دلالته الأصلية، والسر في ذلك هو التعبير المجازي، فهو من جهة حافظ على الدلالة النواة ومن جهة أخرى احتمل تصورا فلسفيا مما أثر على مردوده العلمي.

6 . نقد الرقي الدلالي و انحطاطه بعثٌ لنظرية الغلوسيماتيك اللسانية:

سنستلهم فيما يأتي منهج عبد الوهاب المسيري في نقد لغة اللسانيات لكي نناقش مصطلحين جرى العرف اللساني باستعمالهما دون تمحيص هما مصطلحا (الرقي) و(الانحطاط) اللذان يوصف بهما المعنى أثناء حركة تطوره، ولنذكر هنا أن المسيري لم يتناول هذه الجزئية في كتابه ولكننا نقصد من هذا دراسة امتدادات أطروحته الأساسية، من أجل ذلك نقيم النقد على ما ورد في أهم النظريات اللغوية (نظرية الغلوسيماتيك) والتي مازال أثرها ظاهرا في الأوساط العلمية اللغوية.

تهدف نظرية الغلوسيماتيك (Glossématique) في مدرسة كوبنهاق إلى عزل اللسانيات عن تأثير العلوم الأخرى، وقد رأى لويس يلمسليف وفيقو برندال وغيرهما من أعلام المدرسة أن الغاية من نظرية الغلوسيماتيك التمسك بمبدأ دي سوسير الأول في مفهوم اللغة على أنها شكل (Forme) وليست مادة (Substance)، ومن ثمرة هذا القول أن تكون اللسانيات علما مجردا مثل الرياضيات، وعلى هذا دافع أعلام المدرسة عن الاستقلال الصوري لهذا العلم مع محاولة تفسير الظواهر اللغوية استنادا إلى المنطق والرياضيات، والنأي عن الوشائج التاريخية التي ربط اللسانيات بالأنتروبولوجيا وعلم الأحياء.

وفقا لهذا المبدأ يتم تحديد التصورات اللغوية العامة وعلى رأسها مفهوم المعنى وتطوره، وفي ذات السياق يتحدث لويس يلمسليف عما يسمى بنية الدلالة التي تعني نظام العلاقات الرابط بين المكونات الدلالية لمعنى كلمة من الكلمات. ولنأخذ [illegible] ـة (حاجب) الذي سنعتمده فيما

بعد في نقد مظاهر التطور في كتب علم الدلالة، فبنية المعنى في هذه الكلمة هي جملة علاقات تربط بين المكونات الدلالية من مثل: (إنسان) + (ذكر) + (عاقل) + (بالغ) +... وهذه البنية في تصور يلمسليف هي موضوع اللسانيات وليس المعنى بمفهومه التقليدي.

ولهذه الفكرة ظلال في مسألة التطور اللغوي الذي يعد تطور المعنى أبرز جوانبه. وهذا الجانب كما ذكرنا له مظاهر تسوقها الدراسات اللغوية عادة وهي: اتساع المعنى، وتخصيصه، وانتقاله من مجال دلالي إلى آخر، وانحطاطه، ورقيّه. ومثال المظهرين الأخيرين كلمتا (عقل) و(حاجب)، فالأولى تتضمن رقي المعنى لأنها كانت تعني ربط الدابة ثم تحولت إلى الدلالة على آلة الفكر، والكلمة الثانية علامة على انحطاط المعنى إذ كانت تعني في الأصل الوزير ثم دَرَسَتْ هذه الدلالة لتتحول إلى معنى الحارس.

غير أن وجه النقد عند يلمسليف هو كون هذا التصنيف يعتمد معيارا غير لغوي قد يكون اجتماعيا أو أخلاقيا أو طبيعيا بحكم أن مفهوم النوع الراقي قالت به نظرية النشوء والارتقاء لتشارلز داروين، فالمعنى هو محض صورة ذهنية لا يكون راقيا ولا منحطا، أو هو بنية من المكونات الدلالية لا تحتكم إلى معايير الطبيعة والمجتمع. وهذا المعيار الذي إليه تستند مدرسة كوبنهاق هو مدخلنا إلى الموضوع لأننا نقصد من وراء ذلك بحث مدارات تحول المصطلح من علم الطبيعة إلى اللسانيات. فمصطلحا (الرقي) و(الانحطاط) لا يخلوان من مسحة أحيائية خاصة إذا أخذنا في الحسبان ارتباطهما بنظرية التطور اللغوي عند فرانز بوب.

7 . تحول الصورة الإدراكية إلى تركيب مصطلحي أو العكس (نقد الكتابة العلمية):

الصورة الإدراكية هي أنموذج من مجموعة صور مجازية في الخطاب الإيديولوجي، ويقع على عاتق محلل الخطاب ـ إن كان يقصد الوصول إلى الصورة الإدراكية ـ أن يدرس كل أنماط التعبيرات

المجازية في ذلك الخطاب وأن يخضعها لعملية تصنيف نوعي بحسب المجال الدلالي الذي ينتمي إليه المشبه به في كل صورة. وبحسب هذا المجال يتم تحديد نمط الصورة الإدراكية وبالتالي الكشف عن انتماء لغوي فكري وعن رؤية للعالم يختص بها الخطاب. ولهذا سميت الصورة الإدراكية القابعة خلف تعبيرات من مثل: اللغة كائن حي، والكلمات تولد وتموت، والمعنى يرقى وينحط، واللغة جسد متماسك... سميت بأنها صور إدراكية عضوية أو حيوية أو بيولوجية وبأن رؤية العالم المتعلقة بها هي رؤية الأنموذج العضوي.

قد تكون الصورة المجازية التي نستخدمها بوصفها نمطا من التعبير العلمي نسقا لغويا مفروضا لا ينبع من قناعاتنا ولهذا يرى آدم شايف أن صناعة اللغة لرؤية العالم ليست اختيارية: «شتان بين قولنا اللغة تحدث صورة عن الواقع يجعلها بكيفية إرادية اختيارية تبعا لما أقوم به أنا من اختيار داخل اللغة، وبين إثباتنا ـ وهذا أمر مختلف ـ أن اللغة تنتج الحقيقة الواقعية حينما تفرض نماذجها وقوالبها الجاهزة المصنوعة عبر تاريخ تطور نوع السلالة الإنسانية، بإدراكها معالم كما يظهر لها متجليا في نمو الفرد وتطوره، ولا شك أنه ليس للتأويل الثاني الخاص بدور اللغة في إحداث الصور وإبداعها ما كان للتأويل الأول من سيادة إلا أنه تأويل يستحق أن يقال عنه إنه قائم على العقل»[38] ولعلنا نلتمس من كلامه عذرا للغة العلمية العربية التي تصدر عن مثل الأنموذج المذكور في هذه الورقة العلمية، لأن التأويلين الاثنين الذين ذكرهما شايف عرفا طريقهما إلى لغة اللسانيات.

يمكننا أن نلاحظ بهذه المناسبة أن التأويل الأول (الذي يعنى تأثير الفكر في اللغة) هو الوصف المنطقي لما وقع في اللسانيات التاريخية والمقارنة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين عندما استمدت نظاما اصطلاحيا من علوم الطبيعية، سواء أكان هذا المدد مباشرا أم بوساطة من الفلسفة وعلم النفس على ما ذكرنا في أنساق المعرفة، فهي في كل

الحالات خاضعة لطريقة تفكير ولرؤية معينة للعالم. كما يمكننا أن نلاحظ حظوة التأويل الثاني في اللسانيات العربية الحديثة، لأن وضع المصطلح في العربية صادر عن الترجمة غالبا، وفي الترجمة تكون الغلبة للكلمات ولمجالها المفهومي، بمعنى أن السلطة ستكون للخطاب، ومؤدى هذه الملاحظة أن توظيف التركيب المصطلحي العضوي في العربية هو من قبيل صناعة اللغة للفكر وليس العكس. وبهذا أمكننا أن نميز التأويلين معا بالنظر إلى كون اللغة المستعملة في العلم أصلية منقولا عنها أو حادثة منقولا إليها، فالفلسفة الغربية تصنع لغة اللسانيات بينما لغة اللسانيات المترجمة إلى العربية هي التي تصنع الفكر والإدراك. ولنا في هذا سند من نص عبد الوهاب المسيري المتقدم ذكره: «يؤكد النموذج العضوي تماسك الظاهرة وتلاحمها، فعلاقة الجزء بالكل هي علاقة التحام كامل بحيث لا يمكن فصل الواحد عن الآخر وبالتالي لا يمكن فصل الشكل عن المضمون أو الدال عن المدلول، أو الإنسان عن أرضه (وحدة عضوية)» حيث يرى أن الصورة العضوية هي سبب القول باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، فهي عنده صادرة عن فكر طبيعي متأثر بالصورة العضوية للعالم.

ولتأكيد التأويل الثاني الذي نراه أقرب إلى حال لغة اللسانيات في العربية نسوق تحليل لاكوف وجونسون للصورة الإدراكية: «التصورات التي تتحكم في تفكيرنا ليست ذات طبيعة ثقافية صرفة، فهي تتحكم أيضا في سلوكاتنا اليومية البسيطة بكل تفاصيلها. فتصوراتنا تبنين ما ندركه وتبنين الطريقة التي نتعامل بوساطتها العالم، كما تبنين كيفية ارتباطنا بالناس. وبهذا يلعب نسقنا التصوري دورا مركزيا في تحديد حقائقنا اليومية، وإذا كان صحيحا أن نسقنا التصوري في جزء كبير منه ذو طبيعة استعارية فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكاتنا كل يوم ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة»[39].

فالمشكلة ليست في المصطلح المفرد بل في التركيب المصطلحي الذي يشبه في طبيعته اللغوية الاستعارة التي تصنع تصور الإنسان كما ورد عند لاكوف وجايسون وقبلهما آدم شايف، ولهذا قدمنا بالقول في أول هذا المبحث أن الصورة الإدراكية قد تكون سابقة على التركيب المصطلحي في اللغة العلمية الحضارية، كما أن الصورة الإدراكية قد تكون نتاجا للتركيب المصطلحي في لغات الأمم القائمة على الترجمة.

وبما أن اللسانيات وفقا لتأسيس سوسير وأصحاب مدرسة كوبنهاق علم مجرّد ينطبق عليه قول فريجة: «تجد العلوم المجردة نفسها يوما بعد يوم في أمسّ الحاجة إلى أداة تعبير تمكنها في الوقت ذاته من تفادي أخطاء التفسير وتجنب أغاليط البرهان. هذه الأغاليط وتلك الأخطاء راجعة إلى عيوب اللغة وحاجتها إلى الكمال... ذلك أن اللغة لا تحقق هنا شرطا أساسيا وهو وحدة المعنى، وأن أكثر الحالات خطرا هي تلك التي لا تكون فيها الفروق بين معاني اللفظ كبيرة جدا، وتكون فيه اختلافات المعنى ضعيفة من غير أن تتساوى»[40] نقول حينئذ أن المصطلحات في العربية أجدر بأن تخضع لمثل هذا التمحيص، فبالإضافة إلى ظاهرة التحويل الإبستيمولوجي التي تمس اللغة العلمية الأوروبية ـ والتي ليس لنا منها إلا النقل ـ هناك ظاهرة أخرى هي ما يمكن أن نسميه تحويلا مفهوميا يصاحب ترجمة العلوم إلى اللغة العربية، هما ظاهرتان من واقع اللغة تزيدان من حدة مغالطات البرهان التي تقع فيها الدراسة العربية للسان.

8 . خلاصة:

حرصنا في هذا المقال على بيان منهج عبد الوهاب المسيري في نقد اللغة العلمية من خلال تتبع مسار المصطلح العلمي ـ والتركيب المصطلحي خاصة ـ من علوم الطبيعة إلى علوم اللسان، ومن اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وأمكننا من خلال ذلك أن نسجل جملة من النتائج كالتالي:

- تتموضع كل عملية نقدية للمصطلح اللساني في المستوى الثالث من الأداء اللغوي، أي المستوى المتجاوز لما وراء اللغة وهو المقصود بعبارة (ما وراء المصطلح)، وفي هذا المستوى نصنف التجربة اللسانية لعبد الوهاب المسيري.

- تأخذ الوشائج التي تربط علوم الطبيعة بعلم اللغة أنساقا مختلفة بحسب اختلاف اختصاصات الدارسين، وهي على ما رأينا ثلاثة أنساق: أولها تأثير مباشر لعلوم الأحياء على توجهات علم اللغة، وثانيها تأثير بوساطة من علم النفس وهو تحليل ميشال فوكو، وثالثها تأثير بوساطة من الفلسفة وهي مقالة المسيري. ومهما يكن من أمر هذه الأنساق فإنها جميعا تذهب إلى تفسير ظاهرة التحويل الابستيمولوجي.

- التحويل الإبستيمولوجي ظاهرة تطرأ على دلالة المصطلح وسياقه الثقافي عندما ينتقل من البيولوجيا إلى اللسانيات، وهو ظاهرة تتضمن وصف الحقائق اللسانية من منطلق أنها كائنات حية أو أعضاء من كائنات حية.

- دوافع انتقال المصطلح من علم الأحياء إلى العلوم الإنسانية ليس مجرد الحاجة إلى صناعة مصطلحات خاصة بعلم اللغة، وإنما هو تحول المفاهيم الحيوية إلى فلسفة توجه رؤية العالم وتفسر الظواهر.

- عبارة (اللغة كائن حي) تركيب مصطلحي يجمع مصطلحات من حقول إبستيمولوجية مختلفة أي أنها تجمع مفاهيم من طبائع متباينة، وهي في الوقت نفسه تعبير مجازي يقوم على حركة الدلالة، وهذا يتضمن أن المصطلح يفقد خاصيته الأساسية وهي وحدة المعنى وثبات الدلالة.

- ينتقد عبد الوهاب المسيري العبارة السابقة وما ماثلها من منطلق فلسفي لا من منطلق نظرية النص العلمي، بمعنى أنه لا ينظر في نقض قانون وحدة المعنى بقدر ما يحاول تحليل نمط الفكر الكامن وراء الصورة المجازية وهو ما سميناه ما وراء المصطلح.

- مفهوم البنية مثله مثل الكينونة الحيوية يصدر عن الأنموذج العضوي وعن ثقافة التاريخ الطبيعي.

- استنادا إلى آراء المسيري يمكن أن ننتقد استعمال مصطلحي (الرقي) و(الانحطاط) بدعم من نظرية الغلوسيماتيك التي تبنتها مدرسة كوبنهاق اللسانية على أن المصطلحين يمثلان من جهة ظاهرة التحويل

الابستيمولوجي المؤثرة على مردود المصطلح ويبرزان من جهة أخرى تبعية اللغة العلمية في اللسانيات لحقول معرفية أخرى.

- هناك صورتان لتبادل السلطة بين الفكر واللغة في حركية المصطلح: حيث تظهر سلطة الفكر في اللغة العلمية في الحضارة الغربية عندما تصنع الفلسفة اللغة العلمية، أي أن الصورة الإدراكية تكون سابقة على التركيب المصطلحي، بينما تظهر سلطة اللغة في ترجمة العلوم حيث تكون المركبات المصطلحية المترجمة عاملا في توجيه تفكير المتلقي صاحب اللغة المنقول إليها، وفي هذه الحال يكون التركيب المصطلحي سابقا على الصورة الإدراكية تماما كما هو واقع في اللغة العلمية العربية.

الهوامش :

* عبد الوهاب المسيري باحث جامعي و أديب مصري (دمنهور أكتوبر 1938 القاهرة 3 يوليو 2008).

[1] A. J Greimas : Sémantique structurale, recherche de méthode. Librairie Larousse, édition 1974, p 14- 15.

[2] عزمي إسلام : مفهوم المعنى. حولية كلية الآداب جامعة الكويت، الحولية السادسة: 1985، ص 11.

[3] محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي: اللغة. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، الطبعة الرابعة: 2005 ص 54- 55.

[4] Georges Mounin : Linguistique et philosophie, PUF 1975 , pp 124-125

[5] Ferdinand De Saussure : cours de linguistique générale. Payot Paris, 1984, p 20

[6] عبد الله بو خلخال: التحليل الصوتي للتغيرات الصرفية عند النحاة العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري (رسالة دكتوراه غير مطبوعة) إشراف محمود علي مكي ومحمود فهمي حجازي، جامعة القاهرة 1988، ص 10.

[7] أحمد مومن: اللسانيات النشأة و التطور. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الطبعة الأولى: 2002، ص 64.

[8] روبرت هنري روبنز: موجز تاريخ علم اللغة في الغرب. ترجمة أحمد عوض. سلسلة عالم المعرفة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب الكويت، نوفمبر 1997، ص ص 241 -242.

[9] أحمد مومن : اللسانيات النشأة و التطور. ص 67-68.

[10] مصطفى ناصف : نظريات التعلم. سلسلة عالم المعرفة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، أكتوبر 1983، ص ص 15-127.

[11] Michel Foucault : Les mots et les choses. Editions Gallimard 1966, p366

[12] Ibid p170

[13] Ibid p 256

[14] John Lyons: Linguistique générale. Traduction de F.Dubois Charlier et D.Robinson, Larousse Paris 1970, p 21.

[15] عبد الو هاب المسيري: اللغة و المجاز. دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى: 2002 ، ص 7.

[16] محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي : المرجع السابق.

[17] جون ستروك: البنيوية وما بعدها (من ليفي ستروس إلى دريدا). ترجمة محمد عصفور. كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت فيفري 1996، ص 73.

[18] محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي: اللغة. ص 56.

[19] Carine Abi Ghanem-Chadarévian: Vers une approche socio terminologique de l'arabe, exemple de génie génétique, forum terminologique 2008, p 32

[20] Claude Kannas: Le petit Larousse illustré (dictionnaire encyclopédique). Larousse Paris, 1995, p 1072

[21] تمام حسان: اللغة العربية معناها و مبناها. عالم الكتب القاهرة، الطبعة الرابعة: 2001 ، ص ص 312- 314.

[22] Alise Lehmann et Françoise Martin-Berthet : Introduction à la lexicologie, 2e édition, Armand Colin 2005, p XIII

[23] عبد الوهاب المسيري: اللغة و المجاز. ص 34.

[24] André Martinet : Eléments de linguistique générale, édition Armand Colin, Paris 1970, p145

[25] سامي عياد حنا و كريم زكي حسام الدين و نجيب جريس: معجم اللسانيات الحديثة. مكتبة لبنان ناشرون 1997، ص 61.

[26] Franz Bopp (1827) in Geoffrey Sampson : Schools of linguistics, London Hutchinson and co, 1980, p17 نقلا عن أحمد مومن: اللسانيات النشأة و التطور/ ص ص 68-69.

[27] المرجع نفسه ص 69.

[28] عبد الوهاب المسيري : اللغة و المجاز. ص 29.

[29] المرجع نفسه ص 30.

[30] المرجع نفسه ص 220.

[31] رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات و النشر 1987 ، ص 22.

[32] André Martinet : Eléments de linguistique générale. p 172

[33] محمد بن منظور: لسان العرب. دار صادر بيروت ، الطبعة الأولى د ت، ج 14ص 89.

[34] O. Reboul : Langage et idéologie , PUF 1980 نقلا عن مجموعة اللغة ص 112.

[35] عبد السلام المسدي : اللسانيات و أسسها المعرفية. الدار التونسية للنشر تونس، 1986، ص 162.

[36] Michel Foucault : Les mots et les choses, p 292

[37] Ibid p 292

[38] آدم شايف :اللغة و الواقع (المرجع و الدلالة). ترجمة عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب 2000 ، ص 51.

[39] جورج لايكوف و مارك جونسون : الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال 1996 . نقلا عن محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي : المرجع السابق. ص 86.

[40] المرجع نفسه ص 53-54.

قراءة في مناهج البلاغة
للمراحل الثانوية
منذ 1986 إلى 2010

الدكتور موسى شروانة
جامعة منتوري – قسنطينة / الجزائر

مقدمة:

عادة ما ترتبط المناهج التربوية والتعليمية بالتخطيط العام للدولة،و بالأهداف التي ترسمها لنموها وتطورها، وكذلك ترتبط ارتباطا وثيقا بالوسائل التي تسخرها لتحقيق هذه الغاية. هذه حقيقة ثابتة لا يختلف فيها كثير من الناس عند الأمم والشعوب التي تريد أن يكون لها مكان متميز أو مرموق بين غيرها ، ولكن ثمة فارقا أو هوة أحيانا بين النظرية والتطبيق، أو بين ما هو كائن وما يجب أن يكون خصوصا عند الأمم والشعوب التي تعاني من التخلف. وهنا يحسن أن نتساءل هل كان لبلادنا تخطيط في هذا المجال؟ بمعنى هل كانت لبلادنا مناهج تربوية تعليمية تحكمها رؤية شاملة أو فلسفة خاصة مرتبطة بالتحولات الثقافية والاجتماعية والفكرية في بلادنا ؟.

قد يبادر البعض بالإجابة بأن البلاد عرفت، فعلا، التخطيط منذ الاستقلال سنة 1962، والدليل على ذلك أنها عرفت النظام الاشتراكي، وعرفت ثلاث ثورات هي: الثورة الثقافية، والثورة الصناعية، والثورة الزراعية. وقد عرفته كذلك في ظل التحولات الثقافية والاقتصادية الجديدة منذ الثمانينات. ونحن لسنا ممن ينكر وجود تخطيط أو وجود أهداف فيما يتعلق بقطاع التربية والتعليم بصفة عامة بطرحنا السؤال الإنكاري السابق بدليل تلك المخططات التي وضعتها الدولة للتنمية الشاملة في الميثاق الوطني، وبدليل أيضا ذلك البرنامج التفصيلي الذي وضع سنة 1970، والخاص بتدريس اللغة العربية في المراحل الثانوية، وقد كان ثمرة لعدد من الكتب التي أصدرتها وزارة التربية والتعليم وتخللتها عمليات تحوير و تطوير على مدى أربعين سنة تقريبا كما نصت على ذلك المنشورات، والمقدمات، والتوجيهات التي كتبها القائمون على إعداد هذه البرامج والإشراف على تنفيذها. كل هذا وغيره لا ينكر ، ولكن لدينا شك في أن هذه البرامج حققت أهدافها وذلك

لقناعتنا بأن هناك فارقا جوهريا بين التخطيط والتنفيذ، كما أن هناك أيضا فارقا آخر بين هذا التخطيط وبين صلاحيته.

1- منهجية القراءة وإستراتيجيتها.

تلك هي القضية الجوهرية التي تحاول هذه القراءة أن تستجليها في محتويات الكتب التربوية والتعليمية التي كانت مادة البلاغة من موادها المقررة في المراحل الثانوية خلال الفترة المذكورة، وسيكون من ضمنها أيضا رصد المراحل التي مر بها تدريس هذه المادة، وذلك لمعرفة أبعادها المعرفية والفنية، ثم الكشف، في النهاية ،عن ملاءمتها أو عدم ملاءمتها للتلاميذ في المراحل الثانوية. بتعبير آخر في صيغة سؤال: هل ساهم التخطيط لمنهاج البلاغة في هذه المراحل في تشكيل وعي التلاميذ بما يتلاءم مع التحولات التي عرفتها البلاد منذ الاستقلال بحيث أدى ذلك إلى خلق إنسان منتج، ومتوازن ثقافيا واجتماعيا، وحضاريا في المجتمع الذي يعيش فيه؟

هذا هو السؤال الهام الذي تركز عليه هذه القراءة أو الدراسة، وتحاول أن تجيب عنه، بموضوعية ، متجاوزة في ذلك المقولات النظرية الجاهزة،و الأحكام المسبقة، وكل ما اشتملت عليه من رسم صورة متفائلة ووردية للأهداف المنجزة، إلى البحث عن المفارقات التي ظلت تحملها في طياتها منظومتنا التربوية والتعليمية منذ كانت إلى اليوم. و سوف تكون البداية بتحديد المراحل التي عرفتها البلاغة ضمن المناهج التربوية والتعليمية المقررة من وزارة التربية والتعليم، ثم تتلوها تحاليل لمحتويات هذه المادة، ثم تقويم، في الأخير، لطرق تدريسها.

2- مراحل تدريس البلاغة وإستراتيجيتها.

لقد كشف لنا الرصد الشامل لمقررات مادة البلاغة في المراحل الثانوية خلال المدة التي سبقت الإشارة إليها إلى أن هذه المادة مرت بثلاث مراحل متميزة هي:

أ- بلاغة الجزء والتنظير له.

ب- بلاغة العلوم التقليدية أو بلاغة الشاهد والمثال.

ج- بلاغة التنوع في الشكل.

و تشكل هذه المراحل محطات كبرى لها دلالتها العميقة في الفكر التربوي البلاغي، ليس من حيث إنها رسمت تشكلات هذا الفكر، فحسب، وإنما من حيث إنها كانت شاهدة كذلك على مرجعياته. وقد لعبت هذه المرجعيات دورا بارزا في تشكيل وعي الأجيال لفترات طويلة، ومازالت تلعب هذا الدور بشكل أو بآخر . وقد كان بودنا أن نقف عند كل مرحلة لاستجلاء أبعادها وملامحها، ولكن ضيق المساحة المتاحة جعلنا نتجاوز المرحلة الأولى، ونكتفي بالحديث عن المرحلتين التاليتين لما لهما من صلة وثيقة ببعضهما، ثم لما كان لإحداهما من أثر مباشر وملموس في التي بعدها . وسنبدأ بالمرحلة الثانية في الترتيب.

أ- بلاغة العلوم التقليدية أو بلاغة الشاهد والمثال. تبدأ هذه المرحلة سنة 1986، وتنتهي سنة 2006، وبين البداية والنهاية، تقع فترة زمنية تقدر بعشرين سنة ، وليست هذه الفترة هينة ولا بسيطة في عمر تكوين الأجيال.

لقد تخرجت خلال هذه الفترة أجيال عديدة أتيح لها أن تتقلد مسؤوليات، وأن تنهض بمهام، وأن تطبق ما تلقته طوال سنوات تكوينها. ولا شك في أن بصمات هذا التكوين ما زالت ماثلة في مؤسساتنا التربوية والتعليمية، وستظل لمدة أخرى، ولو بأشكال مختلفة.

والحديث عن كل مرحلة على حدة لا يعني أن كل واحدة مستقلة بذاتها وليس لها علاقة بما قبلها وما بعدها، بل هي أشبه بالحلقات المتصلة، وإن كانت لكل حلقة تميزاتها؛ ولهذا كانت هذه المرحلة تطويرا لمرحلة سابقة عليها.

وإذا كانت السابقة عليها قد تميزت مادة البلاغة فيها بأنها كانت تعنى بالجزء، والتنظير له، فإن القائمين على تطوير هذه المادة قد رأوا

أنه لا جدوى من الجزء، ولا جدوى كذلك من الطريقة المرتبطة به؛ ولذلك قرروا، في إصرار ،على توسيع النظرة ، بحيث تشمل علوما. وعلى هذا الأساس جاء تدريس البلاغة في شكل علوم. وقد قسم برنامجها ووزع على سنتين في كتابين مستقلين إلى جانب مادتين أخريين هما: القواعد ،و العروض للسنة الأولى والثانية، وكلا الكتابين يحمل عنوان.

المختار في القواعد والبلاغة والعروض.

فالكتاب الأول المقرر على السنة الأولى يحتوي على ما يلي:

أولا: المعاني.

1-الخبر والإنشاء.

2-أغراض الخبر الأدبية.

3-الأمر.

4-النهي.

5-الاستفهام.

ثانيا : البيان.

6-التشبيه.

7-التشبيه التمثيلي.

8-التشبيه البليغ.

9-التشبيه الضمني.

10- أغراض التشبيه.

11- الحقيقة والمجاز.

12- الاستعارة[1].

أما الكتاب الثاني المقرر على السنة الثانية فيشتمل على الموضوعات أو القضايا البلاغية التالية:

أولا: المعاني.

1- التقديم والتأخير وأثرهما في الكلام.

2- القصر.

3- تقسيم القصر إلى حقيقي وإضافي.

4- أغراض القصر وبلاغته.

ثانيا : البيان.

5- الكناية.

6- المجاز المرسل.

ثالثا: البديع.

7- السجع.

8- الجناس.

9- الطباق والمقابلة.

10- التورية.[2]

I- تحليل محتوى المادة.

هذا هو محتوى الكتابين. والملاحظ أن محتوى الكتاب الأول والثاني يتكاملان في المادة. فالأول قسم إلى قسمين هما: **المعاني، والبيان،** وتحت العنوان الأول عرضت طائفة من القضايا البلاغية هي: الخبر والإنشاء، و أغراض الخبر الأدبية، والأمر، والنهي، والاستفهام، وتحت العنوان الثاني عولجت فيه مجموعة من القضايا هي: التشبيه بأنواعه كما رأينا سابقا، ثم الحقيقة والمجاز، والاستعارة . أما الكتاب الثاني فقد تناول العلوم الثلاثة للبلاغة، وهي: المعاني، والبيان، والبديع. فتحت عنوان المعاني جاءت القضايا التالية:

- التقديم والتأخير وأثرهما في الكلام
- القصر
- تقسيم القصر إلى حقيقي و إضافي
- أغراض القصر وبلاغته

و تعد هذه الموضوعات تكملة لما سبق تناوله في المعاني. وقد قسمت جميع موضوعات المعاني على الكتابين حتى يمكن تغطيتها على

مرحلتين، و كذلك الأمر فيما يتعلق بمحور البيان، حيث استكمل عرض موضوعين هما: الكناية، والمجاز المرسل. أما المحور الثالث الذي جاء تحت عنوان: البديع، فقد عولجت فيه الموضوعات التالية:

- السجع
- الجناس
- الطباق والمقابلة
- التورية

ويوحي لنا تناول هذا العدد الكثير من الموضوعات على مدى سنتين في كتابين مستقلين، بأمرين:

أولهما: أن هناك غاية كانت تحدو المشرفين على البرنامج وهي السعي إلى تقديم أكبر قدر من الموضوعات مع الحرص على تناول ما هو شائع ومتداول تحت العلوم الثلاثة السابقة، حتى يكون للتلميذ تصور يكاد يكون شاملا لموضوعات البلاغة، و هي نفس الغاية التي كانت تحدوهم في بقية المواد مثل القواعد والعروض.

و **ثانيها:** أن القائمين على هذا الشأن في تدريس مادة البلاغة، كانت غايتهم تنصب على الكم العلمي والفني. ذلك أن الاعتقاد السائد لدى هؤلاء هو حشو دماغ التلميذ بكثير من المعلومات العلمية والفنية، وهو ما يؤدي في نظرهم إلى تحصيل جيد في مجال اكتساب القدرات والمهارات، مع أنه كان يمكن الاقتصار في تدريس هذه المادة على قضايا قليلة ومفيدة في التكوين، والتحصيل شريطة أن تقدم بكيفيات مختلفة، ولكن لما كانت ثقافة هؤلاء ذات طابع تقليدي فإنهم لم يستطيعوا تجاوز تلك الموضوعات أو على الأقل محاولة تكييفها، واختصارها بحيث تبدو في شكل آخر مغاير للأولى. والدليل على ذلك أن قضايا البلاغة المقررة في المنهاج والتي توزعت على ثلاثة علوم أو محاور كبرى : المعاني، والبيان، والبديع، هي نفسها تلك المحاور التي كانت موجودة في القرن السابع والثامن الهجريين عند أبي يعقوب السكاكي

(ت 626 هـ) في كتابه مفتاح العلوم، وعند الخطيب القزويني(ت 739 هـ) في كتابه : الإيضاح في علوم البلاغة.

والسؤال الذي يبدو ملحا الآن ما هي الغاية من تدريس هذه المادة؟ هل الغاية تكمن في إحياء التراث وتلقينه للآخرين سواء أكان مناسبا أم غير مناسب، أم أننا نسعى إلى إحياء هذا التراث والمحافظة عليه مع محاولة تكييفه وتدريسه بمناهج جديدة، وطرق معاصرة؟.

فالبنسبة للمحتوى السابق في الكتابين، فإنه يمكن تكييفه، وتقديمه في صورة جديدة، فبدلا من التركيز على العلوم، وما ينضوي تحتها من قضايا بلاغية، فإنه بالإمكان الاستغناء عنها بوضعها تحت عناوين جديدة معاصرة هي:

- التركيب
- الصورة
- الإيقاع

فهذا التصور يبدو أكثر ملاءمة لطبيعة المادة من سابقه. وإذا أتيح له أن يطبق بشكل جيد، ووفق نصوص كلية معاصرة وليس نصوصا جزئية معتمدة على الشاهد والمثال، فإن أثره سيكون ملموسا، و مقبولا على ثلاثة مستويات : التلقي ، الزمن، الحجم. ومن هنا يبدو لنا أن أحد أسباب هذه المعضلة يعود إلى القائمين على هذا المنهاج.

II- المفارقة في الدلالة الإستراتيجية للمادة.

لاحظنا من قبل أن منهاج البلاغة لم يكن من الناحية الكمية مناسبا حيث كان يستمد موضوعاته ، وتقسيماته من البلاغة القديمة ، ونود الآن أن نختبر محتواه من خلال الأمثلة والشواهد التي اختيرت له. ولكي يكون تحليلنا للمعطيات المقدمة دقيقة ومستمدة من واقع المادة نفسها، ومن طبيعتها، فإننا سوف نستعين على ذلك بإحصاء النصوص، وبيان نوعيتها من خلال الكتاب الأول فقط، وذلك للكشف عن ملاءمتها أو عدم ملاءمتها لهذه المستويات التعليمية.

لقد أفادنا الرصد الذي قمنا به على الكتاب الأول ببيانين:

الأول يتعلق بالقضايا البلاغية، وعدد شواهدها، والأمثلة المقدمة عليها ،و هي كالآتي:

عدد القضايا البلاغية	عدد الشواهد من الشعر والنثر	عدد الشواهد من النثر العام	عدد الشواهد من القرآن الكريم	عدد الشواهد من الحديث النبوي	عدد عصور الشواهد
12	71	17	12	2	4 - الجاهلي - الإسلامي - العباسي - الحديث

و من هذا الجدول تتبين عدة حقائق:

أ- كثرة الشواهد والأمثلة المقدمة على هذا العدد من القضايا البلاغية. ومن شأن هذه الكثرة أن تؤدي إلى تشتيت الذهن ،و توزيع الاهتمام، وهو ما ينعكس بالسلب على التحصيل، وإرهاق الذاكرة في حالة الحفظ ، أو الاستظهار في الامتحانات.

ب- أن الشواهد كانت تبدأ بكلمتين، وتتصاعد إلى الجملة المكونة من عدة كلمات، وهي تقدم في صورة أقوال مأثورة أو أقوال عادية أو آيات من القرآن الكريم أو أحاديث للرسول (صلى الله عليه وسلم)، هذا في النثر أما في الشعر فيبدأ الشاهد من نصف البيت، ثم البيتين، والثلاثة، وليس أكثر من ثلاثة أبيات.

ولهذا دلالته حيث إن البلاغة المختارة في هذا المنهاج هي بلاغة الشاهد، وهي تختار لها من هذا الشاهد جزءا تراه يمثل الأفضل أو الأحسن، في الصياغة الأدبية أو الفنية، ثم تصوغ خلاصة ذلك في صورة قواعد وقوانين، يلزم بحفظها لغرض النسج على منوالها في حالة الكتابة أو الممارسة النقدية للأعمال الفنية المشابهة لها.

وبطبيعة الحال فإن الجزء قليل الأهمية بالقياس إلى الكل، فلو كانت البلاغة تهتم بالنص، لكان ذلك أفضل بكثير من الجزء.

أما الدلالة التي تطرحها هذه العصور، فإن أول ما تشير إليه هو أن البلاغة المختارة، لطلابنا هي صورة من صور البلاغة التي أفرزتها العصور القديمة، في قضاياها، وشواهدها، وقد ظلت مغلقة على نفسها في العصور الثلاثة الأولى باستثناء شاهد واحد يتيم من العصر الحديث هو لأبي القاسم الشابي. والسؤال الآن ما المانع في أن تنفتح هذه البلاغة على نفسها وتستمد شواهدها – على الأقل- من العصر الحديث، أو تنوع في شواهدها؟ ألا يكون هذا مدعاة إلى التنويع من ناحية، وربط الحاضر بالماضي من ناحية أخرى؟.

أما الثاني فهو يتعلق بمضمون الشواهد المقدمة، حيث كشف لنا هذا الجدول عن الآتي:

عدد مرات المدح	عدد مرات الفخر	عدد مرات التهديد	عدد مرات الرثاء	عدد مرات التقريع والتوبيخ	عدد مرات التحقير
12	4	4	3	3	2

وباقي الموضوعات كانت متفرقة منها ما يلي:

- كبر السن، و التحسر على الشباب.
- الشيب قبل الأوان.
- الاستعطاف.
- الدعاء.
- تعدد نعم الله.
- التعجب.
- الاعتذار والتوسل.
- نفي قلة الخبرة في الحروب.
- الاستعداد للحرب والتنبه لمكائد العدو.

فالقراءة المباشرة لهذه المضامين التي حملتها البلاغة في شواهدها ، تطرح أسئلة عديدة، ما الذي يفيده تلميذ في هذه المرحلة من موضوع المدح بنسبته العالية، وهو يعد من قديم الموضوعات، و كذلك الفخر، والتهديد،و التحقير، وخصوصا كبر السن والحسرة على الشباب، وظهور الشيب قبل الأوان؟ أليس من الأفضل أن نبحث لهذه البلاغة من مضامين معاصرة تضع في أولوياتها حاضر التلميذ، وترسم له ملامح العصر، وقضايا الإنسان وظروفه؟

كان يمكن أن تقدم له بدائل لهذه الموضوعات مثل: السلام والحرب، والمحبة والحرية، والعدالة وحقوق الإنسان، والتضحية وما إلى ذلك.

ولعل طبيعة هذه المادة وما تحمله من دلالات تقليدية هي من المؤثرات التي جعلت التلاميذ ينصرفون عن الدرس البلاغي. ذلك أن التلميذ في هذه المرحلة يواجه ازدواجية قاتلة في حياته، فهو من ناحية يدرس شيئا أو يدرس فنا ومن ناحية أخرى لا يجده في واقع حياته ولا يكاد يستعمله. ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك، هو الشاهد الذي يقدم عادة في الكناية على جماليات المرأة، فمن بين جمالياتها أن تكون لها رقبة طويلة في قولهم:" بعيدة مهوى القرط[3]، فهذا المثال عَفى عنه الزمن ولم يعد يستعمل أو يتمثل به، وهو لا يرضي اليوم، من الناحية الجمالية، الرجل والمرأة على السواء؛ لأن معايير الجمال لديهما تغيرت، وقس على ذلك ، قولهم: طويل النجاد[4] الذي يكنى به عن كمال الأجسام؛ لأن القيمة اليوم ليست في هذا الكمال الجسمي، وإنما في العقل، وفي قدرته على الذهاب بعيدا في الاختراعات والاكتشافات.

إن هذين المثالين وغيرهما مما عرضناه سابقا يؤكد حقيقة مؤداها أن منهاج البلاغة لم يخضع لمعايير معينة في اختياره، شكلا ومضمونا، ولم يكن مقرونا بتفكير يضع في اعتباره صلاحيته لسن التلاميذ في

السنة الأولى و الثانية، ولو وضع هذا في الاعتبار لما جاء هذا المنهاج على النحو الذي رأيناه.

و بالرغم من هذا ، فإن القائمين على وضعه يصرون من خلاله على تنمية القدرات، وخلق الإحساس بالجمال، وتطوير حاسة التذوق كما جاء في برنامج اللغة العربية لسنة 1970، على هذا النحو:

"تنمية قدرات التلميذ على إدراك بعض نواحي الجمال، والتناسق، والنظام، فيما تقع عليه عيناه ويدركه إحساسه وعقله حتى يتذوقها، ويحسن الاستمتاع بها[5].

فعن أي جمال، وعن أي تناسق، أو نظام يتحدث هؤلاء المشرعون؟ ألا يدركون أن الجمال يكمن في الكل، وليس في الجزء الذي تمثله الكلمة الواحدة[6] كالتشبيه، والاستعارة، وما إلى ذلك من خلال الشاهد. وهل الكلمة الواحدة تخلق تناسقا؟.

إن الاحتفال بالجزء هو تحطيم للرؤية الكلية للجمال وهو بالتالي، إعلاء من شأن الرؤية الشكلية[7] والانتقائية[8]. وهذا ما لا يقره التوجه الجديد في الدراسات اللغوية المعاصرة، ولكن ماذا يفيد هذا التوجه الجديد أمام إصرار هؤلاء المشرعين، ومحاولاتهم فرضه في المنهاج التربوي، وفي نواح كثيرة . لننظر على سبيل المثال ماذا يقول هؤلاء في مجال التمكين من القدرة على التعبير الشفوي والكتابي، مع مراعاة ما يشعر به التلاميذ، ويكشف عن انفعالاتهم، ورغباتهم بلغة واضحة وسليمة مع قوة التأثير في الآخرين. يقولون:

" الغرض من التعبير بنوعيه أن يحسن التلاميذ التعبير عما يعن لهم في سلامة ووضوح وقوة تأثير...".[9]

ماذا يعني هذا؟ يعني ببساطة شديدة أنه يجب أن تكون اللغة أو التعبير الشفوي والكتابي وظيفيا لصيقا بحياة التلاميذ، وغير منفصل عن واقعهم الفكري والنفسي ، والاجتماعي، ولكن ما يكتب في مقدمات هذه الكتب، والبرامج شيء وما يقرر في مادة البلاغة، وما يقترح لها في

عملية التبليغ شيء آخر. لننظر مرة أخرى فيما قاله هؤلاء فيما يتصل بتدريس النص أو القطعة المختارة ، وكيف يجب أن تكون:

"ألا يقتصر الأستاذ في شرح النصوص على بيان معاني المفردات،و العبارات، بل ينظر إلى القطعة الفنية على أنها وحدة مترابطة يكمل بعضها بعضا، ويشرحها شرحا متكاملا يحفظ لها وحدتها و ترابطها"[10].

فأين هي الوحدة الفنية التي يتحدثون عنها في ضوء ما رأيناه من تفشي الشواهد والأمثلة الجزئية؟.

هذه أجزاء يسيرة من التعارضات الكثيرة لدى هؤلاء المشرعين، ولا حاجة لنا للمزيد منها لنمر إلى طريقة تدريس هذه المادة.

III- طريقة التدريس:

إننا لا نتوقع ، في ضوء هذا التفكير ، شيئا مثيرا أو مفاجئا فيما يتعلق بالطريقة التي يتم بها تبليغ مادة البلاغة وتوصيلها للتلاميذ، فهي انعكاس لذلك التفكير أو التصور الذي يضع في أولوياته الكم، و لا يعطي أهمية كبيرة للكيف. ويمكن التعرف على هذه الطريقة من الخطوات التي تمر من خلالها عملية التوصيل. وهذه الخطوات هي:

عرض الأمثلة وشرحها واستخلاص القاعدة منها.

ومن المعروف أن هذه الخطوات هي أهم ما تتميز به الطريقة الإلقائية التلقينية حيث يكون فيها طرفان: أحدهما الأستاذ والثاني التلميذ. فالأول يعرض ويشرح ، وهو في هذا شبيه إلى حد ما بجهاز إرسال باعتباره يكون فاعلا، والثاني يتلقى، وهو في هذا الدور شبيه بجهاز استقبال ، هذا من حيث الأدوات، أما من حيث الغاية فإن هذه الطريقة تهدف إلى توصيل أكبر قدر من المعلومات والخبرات وهي مباشرة، وبسيطة، ولذلك اختيرت لتكون أداة لتوصيل علوم البلاغة التقليدية الثلاثة. وهذه الطريقة تتعارض في شكلها ومضمونها مع التوجهات التي ينادي بها المشرفون على وضع المناهج كما سبق أن رأينا ذلك.

و تذكرنا هذه الطريقة بما سبق أن عرف في بعض كتب البلاغة التي كانت مقررة على التلاميذ في المراحل الثانوية في الأربعينات من القرن الماضي ، وأهمها كتاب البلاغة الواضحة لعلي الجارم و مصطفى أمين.

ومن الواضح أن في هذه الطريقة ما يحتاج إلى إعادة نظر، وقد حدث شيء من هذا في المناهج المقررة في المرحلة الثانية التي اقترنت بدايتها بنهاية سنة 2006م.

ب- بلاغة التنوع في الشكل.

انتهينا من خلال تحليلنا لبرنامج البلاغة السابق ،إلى أن هذا البرنامج كان يعاني كثيرا من جوانب القصور، وأن الدعوة إلى تطويره أو وضع بديل له صار مطلبا ملحا بعد أن استمر تطبيقه عشرين سنة . وقد كانت للقائمين على التربية والتعليم وللمشرفين على إعداد المناهج رغبة في تحقيق هذا المطلب، و لذلك أقدموا على طرح بديل له يتضمن أهدافا جديدة كشفوا عنها في مقدمة الكتاب الأول لبرنامجهم الجديد بالقول:

" إن المقاربة البيداغوجية المعتمدة في بناء مناهج التعليم الثانوي العام ،و التكنولوجي، إنما هي المقاربة بالكفاءات ، وهي مقاربة تسعى إلى وضع مبادئ تربوية توافق الحاجات الفيزيولوجية، والوجدانية، و العقلية للمتلقين، بهدف تنميتها تنمية متسقة ومتزنة حيث لا مجال للاهتمام بالحاجات المستقلة عن بعضها، وإنما الاهتمام بها في شموليتها بحيث تسهم بكليتها في التنمية العامة للمتعلم..."[11].

و يبدو لنا من هذا النص أمران مهمان في العملية البيداغوجية وأهدافها:

الأول: الحرص على التعليم الهادف إلى تنمية القدرات والكفاءات.

الثاني: مراعاة الجوانب المشكلة لطاقات المتعلم لغرض تحقيق مبدأ الشمولية في التحصيل والتصور.

هذا هو الدافع الأساسي لدى هؤلاء في إعادة النظر في البرنامج السابق؛ لأنه في نظرهم لا يراعي هذا الهدف، ولا يلبي الاحتياجات الملحة للتعلم وذلك بتركيزه ، على ما يسمى (الحاجات المستقلة عن بعضها) في إشارة منهم إلى أنه كان ينحو منحى تخصصيا بحصره في القواعد ،و البلاغة،و العروض فقط. وهذه التخصصات لا تخلق تكوينا شموليا للمتعلم فضلا عن أنها لا تساعد على اكتساب مهارات متعددة، وتنمية قدرات مفيدة ومتوازنة في حياته.

و عليه فإنه يفترض في البرنامج الجديد أن تكون مادة البلاغة فيه محققة للأهداف الجديدة، وإلا أصبح برنامجها لا معنى له، ولا معنى كذلك لما يطلق عليه التجديد أو التطوير فيه.

و نحن لا نريد في هذا المقام أن نحكم على ظواهر الأمور، كما أننا لا نريد أن نسبق الأحداث بالحكم على هذا البرنامج الجديد بالإيجاب أو السلب،و إنما نريد أن نحلله،و نركز في تحليلنا له على جانبين هما: محتوى البرنامج ، ثم طريقة تنفيذه .

I- تحليل محتوى البرنامج:

لقد حرص المشرفون على وضع البرنامج الخاص بمادة البلاغة على توزيعه على السنوات الثلاث، و هذا خلاف لما كان ، حيث حصر في سنتين كما رأينا سابقا. وللتعرف أكثر على هذا البرنامج، وعلى مكوناته خلال السنوات الثلاث، فإننا نود هنا أن نعرض محتوى كل سنة في الكتاب الذي ورد فيه.

ففي السنة الأولى وجدنا المحتوى التالي ضمن كتاب بعنوان:

المشوق في الأدب والنصوص والمطالعة الموجهة

جذع مشترك علوم وتكنولوجيا:

- التشبيه وأركانه.
- المجاز اللغوي.
- الاستعارة التصريحية والمكنية.
- الكناية.
- الجملة الخبرية.
- الجملة الإنشائية.
- أضرب الجملة الخبرية.
- أنواع الجملة الإنشائية.
- الطباق.
- المقابلة.
- الجناس[12].

و في السنة الثانية، وجدنا المحتوى الآتي ضمن كتاب يحمل عنوان:

الجديد في الأدب والنصوص والمطالعة الموجهة لشعبتي:

الأدب والفلسفة ،الآداب واللغات الأجنبية:

- التشبيه الضمني والتمثيلي.
- بلاغة التشبيه والاستعارة والمجاز.
- أغراض الخبر والإنشاء.
- الاقتباس والتضمين.
- القصر باعتبار الحقيقة والواقع.
- المساواة والإيجاز والإطناب.
- حسن التعليل.
- التقسيم[13].

أما محتوى السنة الثالثة، فقد جاء مشتملا على ما يلي في كتاب:

اللغة العربية وآدابها للشعبتين: آداب/فلسفة- لغات أجنبية:

- تشابه الأطراف.

- التضمين.
- الجمع.
- التقسيم.
- بلاغة المجاز العقلي والمرسل.
- بلاغة التشبيه.
- الكناية وبلاغتها.
- الارصاد.
- بلاغة الاستعارة.
- التفريق.
- الجمع مع التقسيم.
- المشاكلة[14].

لقد أوحت قراءتنا لهذا المحتوى بالعديد من الملاحظات،و لكن ضيق المقام لا يسمح لنا بعرضها جميعا، و لهذا نكتفي بالإشارة إلى بعضها فيما يلي:

1-غياب التبرير العلمي والفني لاختياره وتوزيعه على السنوات الثلاث؛ لأن هذا الاختيار يثير تساؤلات كثيرة بعضها يتضمن الشكل، وبعضها يتضمن المضمون، وهي من قبيل لماذا اختير هذا دون غيره، ثم ما هي أهدافه ؟ وهل ما اختير كان ينسجم مع الإستراتيجية المعلنة؟

2-أنه يحتوي على تكرار لبعض الموضوعات أو القضايا البلاغية، يتمثل ذلك في أغراض الخبر و الإنشاء، و في بلاغة التشبيه والاستعارة والمجاز، والكناية وبلاغتها والتقسيم، وما إلى ذلك . و إذا كان المسوغ هو أن التخصص الجزئي يبدأ في السنة الثانية حيث يتم فيها الانتقال من العام إلى الخاص، ثم يعمق هذا التخصص ويتوسع في السنة الثالثة، فإن ذلك لا يعني الإعفاء من ظاهرة التكرار؛ لأن السنة الأولى المسماة بالجذع المشترك، تكون قد غطت هذه الموضوعات ، ومن ثم فلا ضرورة لتناولها مرة أخرى.

3-أن القضايا المعروضة في هذا المحتوى، لا تبدو عليها مظاهر التجديد أو التطوير المنتظرة، بل إن الكثير مما جاء فيها لا يختلف عما كنا لاحظناه في البرنامج القديم.

4-أن التقسيم الذي اتبع في هذه المادة هو نفس التقسيم الذي كنا لمسناه في البرنامج السابق عليه؛ لأنه لم يخرج عما عرض تحت العلوم الثلاثة: المعاني، والبيان ، والبديع ، ولا يوجد فيه أدنى اجتهاد لإعادة صياغته وتقديمه بالصورة التي تتلاءم مع الأهداف التربوية المعلنة لو اتبع فيه التصور الذي كنا اقترحناه في تحليلنا للبرنامج السابق لأدى ذلك إلى نتائج مختلفة. وبالإضافة إلى هذا فإن اختفاء موضوعات كانت في البرنامج السابق، وكذلك غياب العناوين المحورية للعلوم التي تنضوي تحتها، من هذا البرنامج الجديد، لا يعني أن هناك تجديدا ، وإنما هو مجرد تغطية شكلية الغاية منها هي الإيحاء بالتجديد والتطوير ، والدليل على ذلك أن النسبة العالية منه لا تخرج عما يعرف تحت البديع بنوعيه: اللفظي والمعنوي في التقسيم الثنائي التقليدي. مما يعني أن النظرة القديمة في هذا المنهاج ما زالت لم تتغير، وما بدا، للوهلة الأولى، أنه تجديد وتطوير هو مجرد تنويع في الشكل.و يمكن التأكد من هذا بالعودة إلى ما ذكر من مفاهيم اصطلاحية مثل: الجمع،و الجمع مع التفريق، والتقسيم والإرصاد وما إلى ذلك ، مع النظر إلى ما رافقها من تصور ، حيث كان التعامل معها، وفق النظرة التقليدية، على أنها من قبيل (المحسنات)[15] سواء أكانت لفظية أم معنوية، وقد ترتبت على هذا أحكام جزافية ومتسرعة من خلال جعلها محسنات في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وذلك بالنظر إلى ما تنطوي عليه من قدح بالصنعة والتكلف لأسلوبهما.

إن في هذا الحكم أو الوصف تسوية أسلوبية واضحة بين أسلوب القرآن الكريم والحديث الشريف، من جهة وسائر الأساليب من الشعر والنثر من جهة أخرى. وهي تسوية ، لا تنم عن عدم الإدراك الجمالي

فحسب، وإنما عن عدم تنمية القدرات الذاتية في اكتشاف جماليات التعبير،و الأسلوب الراقي في قمم الأعمال الفنية.

5-ويتصل بما سبق أيضا عدم الاتساق والانتظام على المستوى الفكري والفني، في اختيار مفردات البرنامج، وهو أمر يلاحظ في أكثر من موضع . فعلى سبيل المثال نجد الخبر والإنشاء (ص81) قد تأخرا في محتوى البرنامج للسنة الأولى، وقدمت عليهما مفردات كثيرة مثل التشبيه وأركانه (ص22) ، والمجاز اللغوي(ص35) والاستعارة التصريحية والمكنية (ص50) والكناية (ص 64). وهذا يدل على أن اختيار المادة وترتيبها، كان عشوائيا، ولم يكن يخضع لمعايير أو أغراض فنية، و لعل الرغبة في إظهار التجديد والتطوير هي التي كانت تقف وراء ذلك كما سبق القول.

هذا باختصار ما لاحظناه على هذا البرنامج الجديد في مادة البلاغة، وسوف نتعرف على أشياء أخرى عند التعرض للطريقة التي اختيرت لتنفيذ

II- طريقة التدريس:

تبدأ طريقة تدريس مادة البلاغة في هذا البرنامج بالنص المختار، حيث يتم فيها عرضه، بعد التمهيد له، و التعريف الموجز بصاحبه، ثم تأتي بعد هذا خطوتان:

الأولى هي طرح طائفة من الأسئلة على المتلقي للإجابة عنها، محورها النص، ومضمونها التعرف التدريجي عليه من الناحية الفكرية والفنية. هذا إلى جانب أشكال من التعبير صادرة عن المتلقي نفسه، و هو يعبر فيها عن مساهمته الفعالة في العملية التربوية والتعليمية مثل: أثرى...أكتشف...أناقش...أحدد...أتفحص...أجمل...و ما إلى ذلك.

وهذه الخطوة تدخل ضمن الطريقة الحوارية الاستنباطية، الهدف منها إظهار فاعلية المتلقي، وإبراز قدراته الذاتية في التعرف، والاكتشاف،و التحليل، والاستنتاج، وهي عكس الطريقة الإلقائية التي رأيناها في المنهاج السابق.

الثانية هي تحديد القضية البلاغية بالاسم مثل(الجناس) ثم ذكر الشاهد عليها من الشعر والنثر أو هما معا، وهو يستمد من النص نفسه أو من خارجه، ثم يدلي المتلقي بأنه (تعلم) أي (تعلمت) بصيغة المتكلم. وتذكر في هذا الصدد، معلومات عن الجانب النظري للقضية وبعدها، يصرح بأنه يبني الخلاصة، و بصيغته هو (أبني الخلاصة) وهكذا.

و تختم هاتان الخطوتان بتمارين تطبيقية تطرح فيها أسئلة يتولى الإجابة عنها التلميذ، لتأكيد معرفته، و وعيه لما سبق.

إن هذه الطريقة إيجابية في التربية والتعليم لما لها من فائدة ملموسة في تنمية قدرات الذات، واكتساب الخبرات والمهارات ،و لكنها تبدو، في الآن نفسه، قليلة الأهمية في التحصيل من الجوانب الآتية:

أولا: أن التلميذ المشارك في العملية التربوية والذي يبدو متحكما في صياغة القاعدة، وملما بأصولها المعرفية، أمر مستبعد بالنظر إلى أنه مازال في طور التكوين، ومحدودية معلوماته عن القضية من الناحية الفكرية والفنية لا تسمح له بذلك خصوصا أنه تعود خلال السنوات التسع السابقة من التعليم، على الطريقة الإلقائية ، ومن الصعب عليه أن ينتقل فجأة إلى هذه الطريقة، ومن ثم فإن القاعدة التي يوهم بأنه توصل إليها هي شكل من أشكال الطريقة الإلقائية. ولو كان ما توصل إليه نابعا من ذاته فلماذا تجرى له التمارين التطبيقية، ويطلب إليه الإجابة عنها لتأكيد معرفته واستيعابه لما سبق؟.

ثانيا: إذا كان المعول في هذه الطريقة على التحضير المسبق الذي ينهض به التلميذ، فإن هذا التلميذ لا يستطيع ، بحكم تكوينه، وظروفه الاجتماعية ،و الثقافية، أن يقوم بهذه المهمة؛ لأنه تلميذ لا يقرأ،

ولا يملك مكتبة، وليس لديه الوقت للتردد على المكتبات العامة إن كانت متاحة أو قريبة من محيطه.

ثالثا: أن الخلاصة التي يقدمها التلميذ ما زالت رهينة التصورات، والمفاهيم التقليدية، ومن ثم تصبح عملية الاستنباط غير مجدية، بل فاقدة لقيمتها.

و إذا كان الاعتماد في هذه الطريقة على الأستاذ، فإن ذلك يلقي العبء الأكبر عليه، ويحول الطريقة الحوارية الاستنباطية إلى طريقة إلقائية. وهذه تتناقض مع الأولى.

و عليه، فإن لهذه الطريقة جوانب سلبية كثيرة منها:

- غياب التحليل للقضايا البلاغية للكشف عن قيمها الجمالية .
- العودة إلى الاهتمام بالجزء من خلال الحرص على تقديم الشاهد والمثال سواء من داخل النص أم من خارجه.
- العودة مرة أخرى إلى الشكلية والانتقائية في تدريس مادة البلاغة.

و بالرغم من هذه السلبيات ، فإن لهذه الطريقة جوانب أخرى إيجابية أهمها ما يلي:

أ- ربط المادة بالنص .و قد روعي في هذا أن يكون متنوعا، في شكله ومضمونه وشاملا لجميع عصور الأدب، وبيئاته.

ب- التخلص من بعض الشواهد والأمثلة التقليدية المتوارثة.

ج- إفساح المجال أمام المتلقي لكي يكتشف ذاته وقدراته في اكتساب معارفه، وهو بهذا يتحول من جهاز استقبال إلى إنسان فاعل في العملية التربوية.

خاتمة

و مجمل القول، في النهاية، إن قضية المناهج التربوية هي من أكثر القضايا حساسية، وإثارة للجدل، باعتبارها تتصل بتشكيل وعي الأجيال في الحاضر والمستقبل، وترسم الطريق للنهضة والتطور في عالم سريع التغير.

وبالنظر إلى هذه الأهمية، فقد رأينا أنها حظيت بأولوية في الفكر التربوي منذ الاستقلال، وكان الاهتمام بها، سببا مباشرا في إدخال تعديلات على البرامج، وعلى طرق التدريس ومنها منهاج البلاغة وطرق تدريسها.

وبقدر ما كان لهذه أو تلك بعض النجاح ، فإنه كان لأخرى الإخفاق ، وذلك لعوامل عديدة، ولعل أهمها، كما سبق أن رأينا، هو قلة الخبرة في هذا المجال، ثم غلبة الشعارات ، والمقولات الجاهزة على صياغة فكر تربوي خلاق ومتوازن تراعى فيه احتياجات ويستند إلى معطيات ، ويعتمد على حقائق، وليس هذا بالأمر الهين أو اليسير، في بلاد ما زالت تطحنها ظروف، وتتلمس طريقها للنهوض، ولذلك يظل المجال مفتوحا للتجديد والتطوير ،وما من سبيل إلى ذلك إلا عن طريق البحث العلمي والتخطيط، و الحوار المستمر.

الهوامش:

[1]- المختار في القواعد والبلاغة والعروض، السنة الأولى، تأليف: عبد الله بن كريد، وأحمد حساني، إشراف: حسين شلوف، و برعاية وزارة التربية ، وطبع المعهد التربوي الوطني- الجزائر سنة 1986-1987 ص 193-242.

[2] - المختار في القواعد والبلاغة والعروض، السنة الثانية، تأليف: عبد الله بن كريد، و أحمد حساني، إشراف : محمد المكي، مفتش التعليم الثانوي والتكوين، وبرعاية وزارة التربية ، طبع المعهد التربوي الوطني، الجزائر، سنة 1993-1994، ص 133-181.

[3] - المصدر نفسه ص152.

[4] - المصدر نفسه ص 152.

[5] - برنامج اللغة العربية في المرحلة الثانوية، وزارة التربية - مديرية التعليم الثانوي، ديسمبر 1970 ص 14.

[6]- البلاغة والأسلوبية : محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان،1994، ص352.

[7]- المرجع نفسه ص 352.

[8]- مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، سعد مصلوح ، ضمن قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، عدد 59 مج1 سنة 1988 ص 858.

[9]- برنامج اللغة العربية وآدابها في المرحلة الثانوية، ص26.

[10]- المرجع نفسه ص 24.

[11]- المشوق في الأدب والنصوص والمطالعة الموجهة ، السنة الأولى، تأليف: حسين شلوف، محفوظ كحوال، محمد خيط، وبإشراف حسين شلوف، مفتش التربية والتكوين، ورعاية وزارة التربية الوطنية ،

طبع الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، ط2 سنة 2009-2010، ص 3.

[12]- المصدر نفسه، الصفحات متعددة بتعدد الموضوعات، ولا وجود لفهرس المحتوى.

[13]- الجديد في الأدب والنصوص والمطالعة الموجهة، تأليف: أبو بكر الصادق سعد الله، وكمال خلفي، ومصطفى هواري، وإشراف: أبو بكر الصادق سعد الله، وبرعاية وزارة التربية الوطنية، طبع الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، ط1 سنة 2006-2007، الصفحات متعددة بتعدد الموضوعات (ينظر فهرس المحتويات).

[14]- اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة، تأليف : دراجي سعيد وزملاؤه، إشراف الدكتور الشريف مريبعي ، وبرعاية وزارة التربية الوطنية ، طبع المعهد الوطني للمطبوعات المدرسية، ط1، سنة 2008—2009 الصفحات (ينظر فهرس المحتويات).

[15]- المصدر السابق ص13، ص17، ص172.

منهج الأصوات المركّبة
(الفونولوجي)
دراسة في قراءة الحسن البصريّ
الهمز – الإدغام – الإمالة – الوقف

الدكتور عبد الوهّاب شيباني
جامعة منتوري- قسنطينة / الجزائر

مقدّمــة

قسّم عالم الأصوات " كينيث باك " الأصوات إلى قسمين[1]:

فالقسم الأوّل:Phonetics و هو دراسة الصّوت مجرّدًا مفردًا، أي دراسة إنتاج الصّوت و انتقاله و استقباله دراسة فيزيائية.

أمّا القسم الثّاني: Phonology فهو دراسة التّغيّرات التّي تحدث في أصوات اللّغة نتيجة تطوّرها فهي تبيّن وظيفة الصّوت في الكلمة باعتباره فونيماً وظيفيًا[2].

و دراسة الأصوات المفردة بمعرفة مخارجها و صفاتها وجدت عند القدماء بطريقة تفصيلية دقيقة يحتاج إليها دارس اللغة وممارس للتجويد، فهي الأساس الذي يمكن بمعرفته إتقان نطق أصوات اللغة وإعطاؤها حقّها من الجودة والحسن.

و قد أصبحت دراسة هذا الجانب- لأهميتها و اعتبارها أساسَ إجادة اللغة - علمًا مستقلاً له قواعده و أصوله، و يسمّيه علماء العربية المحدثون أيضًا الدراسة الوصفية.

أمّا دراسة مواقع الحروف في الكلمات و الجمل و العبارات لبيان ما يحدث من ائتلاف أو اختلاف و ما قد يحدث من تغيّرات للانسجام الصّوتي و حسن التّركيب كالإبدال و الإدغام و الإمالة و الهمز والتّسهيل، إلى غير ذلك من قواعد و نظم حين التقاء الحروف والكلمات، فقد سمّاها المحدثون من العلماء العرب الدّراسة التّنظيمية.

و في أثناء البحث في القراءات القرآنية، و لاسيما الشاذّة منها، ما وجدنا منها ما ينطوي على ظواهر صوتية، هي أعرق تاريخيًا من القراءات الصحيحة. و إنّ هذه الظّواهر بحاجة إلى إعادة استقراء في

---

(1) تجويد القرآن الكريم من منظور علم الأصوات الحديث: عبد الغفار حامد هلال، مكتبة الآداب 2007: ص 11.

(2) دراسة السّمع و الكلام: سعد مصلوح، ص 175. و انظر دراسة الصّوت اللّغوي: أحمد مختار عمر: ص 69، و في اللّسانيات العربية المعاصرة: خالد اسماعيل حسّان مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ص 19.

العربية الفصحى، لإعادة تفسيرها وفق رؤية علمية جديدة. و ليس يغيب عن أحد ممّن يخوض في حقل علم صوتيات التّجويد و الأداء و القراءات القرآنية أهميّة قراءة الحسن البصري التي تزخر بظواهر فريدة يمكن تصنيفها في القسم الثّاني (Phonology) الذي يبيّن وظيفة الصّوت في الكلمة باعتباره فونيماً وظيفيًا. و كذا دراسة مواقع الحروف لما قد يحدث من تغيّرات للانسجام الصّوتي و حسن التّركيب كالإبدال و الإدغام و الإمالة و الهمز و التّسهيل. و لعلّ هذا المقال يوضح جانبًا من ذلك.

التّعريف بالحسن البصري:

هو الحسن بن أبي الحسن يسار أبو سعيد البصري، ولد سنة إحدى و عشرين (21 هـ) للهجرة أي لسنتين بقيتا من خلافة عمر رضي الله عنه بالبصرة.

و هو تابعيّ أصله مولى فارسيّ، فأبوه مولى لزيد بن ثابت، و أمّه مولاة لأمّ سلمة.

و قد صُنّف ضمن القرّاء الأربعة الزّائدين على العشرة أي (الأربعة عشر). وهو حافظ علاّمة مع أنّه اتّهم بكثرة التّدليس.

كما أنّه إمام زمانه علمًا و عملاً، و قد روى عنه أبو عمرو بن العلاء، إمام القرّاء و النحاة البصريين، و عاصم الجحدري. و في رواية تُعزى إلى الشافعي أنه قال: لو شاء أقول: إنّ القرآن نزل بلغة الحسن لقلتُ لفصاحته.

و قد توفي سنة عشر و مائة.

و راوياه هما شجاع بن أبي نصر البلخي، و الدّوري (3).

قراءة الحسن البصري

يرى جمهور العلماء أنّ القراءة المقبولة هي التي تتوافر فيها الشّروط الآتية:

---

(3) غاية النهاية1/235.

1 ـ موافقة القراءة للعربية ولو بوجه.

2 ـ موافقتها لرسم أحد المصاحف العثمانية.

3 ـ ثبوتها بالتواتر، أي بنقل جماعة من الموثقين ممن يؤمن تواطؤهم على الكذب، أو توافقهم على الخطأ. وقد ذهب بغض العلماء إلى أن الشرط الثالث أهم هذه الشروط جميعا، لأنه يعني أن القراءة المتواترة لا بد أن تكون موافقة للعربية، وموافقة لرسم أحد المصاحف العثمانية. فالتواتر أساس هذه الشروط، لأنه يتضمنها ويحتويها.

و التّواتر ـ فيما يرى العلماء ـ ليس متحقّقا إلا في القراءات العشر. وقد عدت القراءات التي بعد العشر غير متواترة، ولذلك ردوها، فمنعوا القراءة بها في الصلاة وخارجها، ولكنهم أجازوا تعلمها وتعليمها، وتدوينها في الكتب، و بيان وجهها من حيث اللغة و الإعراب و المعنى.

و قراءة الحسن من القراءات الأربع التي بعد العشر، وهي لذلك من القراءات غير المتواترة. و قد وردت فيها (قراءة الحسن) أبنية نادرة في اللّغة من نحو: [نِعجة و تَسعة و عسِيتم و جأن و أدرأتم]، لكن هذه الأبنية و سواها وجدت تخريجها في كتب اللّغويين و عزوها إلى لهجات العرب الفصيحة و إن لم تكن الفصحى.

و الذي يظهر أنّ إدراج قراءة الحسن في الشّواذّ عند ابن مجاهد أو عند غيره من المصنّفين ممّن تابعوه في اختياره يعود إلى قلّة الشّيوخ الذين أخذ عنهم الحسن، فقد اقتصرت المصادر على ذكر اثنين فقط أخذ عنهما هما حطّان و أبو العالية الرياحي على حين بلغ عدد الذين أخذ عنهم بعض السّبعة أو غيرهم ما يزيد على السّبعين من التّابعين على نحو ما نقرأ في ترجمة نافع بن أبي نعيم أو جعفر المدني، فيكون شرط التّواتر الذي اشترطه العلماء لصحّة القراءة غير قائم في قراءة الحسن الذي كان يركن في قراءته إلى سليقة لغوية تعتمد والفصاحة العالية التي نعهدها في المتقدّمين من السّلف مثل أنس بن مالك و ابن مسعود و أبيّ و نحوهم[4].

(4) الظّواهر اللّغوية في قراءة الحسن البصري: ص 29. راجع معجم الخطيب فيه

الدّراسة الصّوتية:

في قراءة الحسن البصري ظواهر صوتية كثيرة، تمثل لهجة تميم[5] التي ينتمي إليها تلميذه أبو عمرو. و لكنّ في هذه القراءة آثارًا لهجية أخرى، لأنها كسائر القراءات مبنية على الاختيار.

و قد اخترت الظّواهر الصّوتية الآتية لدراستها: الهمز، والإدغام، و الإمالة، و الوقف و الإتباع و المغايرة الصّوتية و هذا بيان ذلك:

أولا: الهمز:

تباينت القبائل العربية في التعامل مع الهمزة، فمعظم بني تميم يحققونها، و معظم أهل الحجاز يسهلونها، و بعض قبائل اليمن يبدلونها هاء أو واوا، مثل طيء[6].

و اللهجات العربية القديمة تقف من الهمزة ثلاثة مواقف فقط، تحقيقها، وحذفها مع الحفاظ على حركتها، و إبدالها.

1 ـ تسهيل الهمزة في قراءة الحسن البصري:

ظاهرة تسهيل الهمزة في جملة مواضع من القرآن مظهر من مظاهر تأثر الحسن البصري بلهجة المدينة التي نشأ بها و إقليم الحجاز عامة، و قد رافقه هذا المظهر اللغوي حتى بعد نزوحه و استقراره في البصرة و سواد العراق. و معلوم أَنَّ تسهيل الهمزة مظهر من مظاهر اللهجة الحجازية، على حين أن تحقيقها خاصة من خصائص لهجات نجد و عموم القبائل البدوية، كما أنه مظهر من مظاهر العربية النموذجية

كلام عن خطإ الحسن في " ادراتم" ذكرت في إعراب ثلاثين سورة: 3/ 513.

(5) ينظر خصائص هذه اللهجة في كتاب" في اللهجات العربية لإبراهيم أنيس"، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 4، 1973.

(6) في اللّسانيات العربية المعاصرة: ص 131.

التي كانت لغة للشعر و الخطابة، و بها نزل القرآن و قرئت آياته[7].

و يظهر تأثّر الحسن بلهجة الحجاز في تسهيله الهمزة في أَحرف من القرآن جاوزت خمسة و عشرين موضعاً. أجتزئ بذكر بعض منها:

(فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ) [البقرة: 102]. قرأها: بحذف الهمزة و تشديد الرّاء (بين المَرّ).

و كذلك (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَجِيبُوا لِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ إِذَا دَعَاكُمْ لِمَا يُحْيِيكُمْ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ يَحُولُ بَيْنَ الْمَرْءِ وَقَلْبِهِ وَأَنَّهُ إِلَيْهِ تُحْشَرُونَ)[الأنفال:24]. و بها قرأ الزهري أيضا[8].

و (من سوآتهما) في سورة [الأنعام: 20]: قرأها (سوّاتهما): بتشديد الواو[9].

و قرأ: (وَ قُولُوا حِطَّةٌ نَغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَاكُمْ وَ سَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ) [البقرة: 58]. بقلب الهمزة ياء و إدغامها في الياء الأولى (خطيّاتكم) جمع خطيّة و قراءة السبعة: خطاياكم، تكسير خطيئة أو خطيّة. و كذلك: (إلى باريكم)[10].

و قرأ: (لَا يَأْكُلُهُ إِلَّا الْخَاطِئُونَ)[الحاقة:37]. بتليين الهمزة وجعلها ياء (الخاطيون). و بها قرأ الزهري و الحسن و موسى بن طلحة و قراءة الجماعة بتحقيق الهمز. قال ابن جنّي[11]:« يحتمل هذا قولين: أحدهما أن يكون تخفيفا للهمز لانكسار ما قبلها. و الآخر: أن يكون قد بقي من الهمز جزء ما على مذهب سيبويه، إلا أنه يلطف على القراءة، فيقولون بإخلاص الياء، ومعذورون فيه لغموضه.

---

(7) الظّواهر اللّغوية في قراءة الحسن البصري: ص 125.

(8) المحرّر الوجيز لابن عطية الغرناطي: 2 / 510.

(9) نفسه: 385/2

(10) الكرماني: الورقة 25.

(11) المحتسب: 2 / 388.

و قرأ: (فَإِنْ طِبْنَ لَكُمْ عَنْ شَيْءٍ مِنْهُ نَفْسًا فَكُلُوهُ هَنِيئًا مَرِيئًا) [النساء:4]. بقلب الهمزة ياء و إدغامها في ياء فعيل، (هنيّا مريّا [12])، و قراءة الجمهور (هنيئا مريئا)، بإثبات الهمزة.

و نسب إليه ابن عطيّة قراءة أخرى حيث قال: « و قرأ الحسن: (و يَنَوْنَ عَنْهُ) في قوله تعالى: (وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ) [الأنعام: 26]. أُلقيت حركة الهمزة على النّون على التّسهيل القياسي[13]»

و هناك حالة أخرى وهي التقاء همزتين مفتوحتين، إحداهما همزة الاستفهام و الأخرى همزة الفعل، و ذلك في قوله تعالى:(إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنْذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنْذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ)[البقرة: 6]. فقرأ الحسن و ابن أبي اسحاق، و الأعمش، بتحقيق الهمزتين " أأنذرتهم " وهي لغة تميم[14]. و هكذا تكون هذه الحالة مخالفة لما سبق ذكره.

غير أنّ من الحجازيين من كان يكره هذا الالتقاء بين الحركات، فيقحم بين الحركتين الملتقيتين – إذا كانت بإحداهما ضمة أو كسرة – صوتًا يسميه علماء اللغة المحدثون بالصّوت الإنزلاقي أو الانحداري "gleitlaut" و هو أحد صوتيّ العلة: الياء و الواو، و يسمّى النحويون هذا النوع من النطق بقلب الهمزة أو إبدالها[15].

و هذا الذي ذهب إليه علماء النحو القدماء و رمضان عبد التواب، فيه نظر و هو أنّ ما حدث في " أأنذرتهم " في لهجة أهل الحجاز، هو حذف الهمزة الثانية التي هي همزة الفعل "أنذر"، مع الإبقاء على حركتها القصيرة، و هي الفتحة (short vowel)، فالتقت حركتان قصيرتان مفتوحتان، ثم حدث إشباع صوتي بأن امتزجت هاتان الحركتان

(12) البحر: 3 / 513.

(13) المحرّر الوجيز: 3 / 167. و انظر إعراب القرآن للنحّاس: 2 / 61 و البحر المحيط: 4 / 100 و القراءات الشّاذّة – دراسة صوتية و دلالية: حمدي سلطان حسن أحمد العدوي، دار الصّحابة للتّراث، طنطا، 2006: 1 / 256.

(14) معجم القراءات للخطيب: 1 / 35 و انظر البحر: 1 / 79.

(15) مشكلة الهمزة: ص34.

القصيرتان، فتحولتا إلى حركة طويلة بالفتحة (long vowel) فتنطق هكذا: "أنذرتهم"، و ليس " أأنذرتهم "[16]. و من الكتابة الصّوتية الآتية يتبيّن أنّ الهمزة متحقّقة غير ساقطة كما زعم عبد الصّبور شاهين الذي ذهب إلى أنّ " بين بين " يعني في الواقع سقوط الهمزة أساسًا و اتّصال الحركتين قبلها و بعدها مباشرة[17] متابعًا بذلك أستاذه إبراهيم أنيس. فـ " بين بين " غير مصوّت، و الهمزة غير مصوّت، لأنّ المصوّت لا يكون قاعدة لمقطع، و إنّما المصّتات قمم: / ء ـَ ا ء - ن/ = أان[18].

2 - تحقيق الهمزة في غير المهموز في قراءة الحسن البصري:

و مما يتصل بظاهرة تسهيل الهمزة أو حذفها دون عوض في قراءة الحسن نقيضها، و هو همز غير المهموز أو تحقيق ما سهلت هزته. و قد وردت عنه في ذلك كلمة [جأن][19]، في (وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِنْ قَبْلُ مِنْ نَارِ السَّمُومِ) [الحجر: 27]، و (وَأَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآَهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ الْمُرْسَلُونَ) في [النّمل: 10] و (و أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآَهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْآَمِنِينَ) في [القصص: 31]. و (وَ خَلَقَ الْجَانَّ مِنْ مَارِجٍ مِنْ نَارٍ) في [الرحمٰن: 15].

و إنّ همز الألف في مثل [الضألين] في (و لا الضَّالِّينَ) [الفاتحة: 7] و غيرهما عند بعض القرّاء، هو عبارة عن تقصير للحركة الطويلة، و المبالغة فى التفصّح، لإبراز دلالة معينة في ذهن المتكلّم[20].

(16) القراءات القرآنية في ضوء علم اللّغة الحديث: ص 105.

(17) الظواهر الصّوتية و الصّرفية و النّحوية في قراءة الجحدري البصري: عادل هادي حمادي العبيدي، مكتبة الثقافة الدّينية، ط 1، 2005: ص36.

(18) مشكلة الهمزة: ص34.

(19) المحتسب: 2 / 355.

(20) في اللّسانيات العربية المعاصرة: ص 131.

و يدخل تفسير هذه الظاهرة فيما يسمى بالتخلص من التقاء الساكنين عند القدماء أو الاستعاضة عن المقطع الطويل المقفل ذي المصوت الطويل بقطعين قصيرين. و قد ورد نظيره عن العرب في همز كلمة شأبة و دأبة (وَ مَا فِي الْأَرْضِ مِنْ دَابَّةٍ) [النّحل: 49] و نحوهما.

و ورد عنه أيضا: لينبذأنّ، بالهمز و تشديد النّون المكسورة[21]. و كذلك " و لترؤنّ " في (لَتَرَوُنَّ الْجَحِيمَ)[التكاثر: 6][22]).

و قرأ أيضا: (لَكِنَّا هُوَ اللَّهُ رَبِّي وَلَا أُشْرِكُ بِرَبِّي أَحَدًا) [الكهف:38]. (لكن أنا) بفصل لكن عن الضّمير أنا.

ثانيًا: الإدغام:

اشتهر بنو تميم بالإدغام و الإمالة و الإتباع، على حين اشتهر الحجازيون بالإظهار و الفتح. و الإدغام من الوسائل التي تلجأ إليها العربية، إما اقتصادا في الجهد، و إما لإحداث نسق صوتي مثل:(يَوْمَئِذٍ يَوَدُّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَعَصَوُا الرَّسُولَ لَوْ تُسَوَّى بِهِمُ الْأَرْضُ) [النساء: 42]. فأصل الفعل قبل الإدغام: (تتسوى)، ثم حذفت فتحة التاء الثانية، فأصبحت (تتسوى)، ثم أدغمت التاء الثانية في السين، فأصبح الفعل على هيئته هذه. و إما لتغيير البنى المقطعية للكلمة فإمّا أن يكون في كلمة واحدة، كما في (رد) التي أصلها (ردد)، فحذفت الفتحة التي بين الدالين، ثم أدغمتا، فبدلا من أن تكون الكلمة مكونة من ثلاثة مقاطع هي: ر/ د/ د، فأصبحت مقطعين: رد/ د. و إما العمل على الوصل.

أما الاقتصاد في الجهد العضلي، فذلك محور رئيس من محاور الإدغام، و هو الذي درسه النحاة، و خصّوه بالذكر في كتبهم.

و هذه بعض صور الإدغام التي وردت بها قراءة الحسن، و بيان ذلك في الآتي:

(21) الكرماني: الورقة 210 و البحر: 540/10.

(22) ابن خالويه: 179. و المحتسب: 2 / 440 و هي قراءة أبي عمرو أيضا.

أدغم الحسن الكاف في الكاف، بغض النظر عن أن المدغمة ضمير، و ذلك كما في: (وَ مَنْ كَفَرَ فَلَا يَحْزُنْكَ كُفْرُهُ) [لقمان: 23]، فقد قرأها الحسن: " فلا يحزنك كفره ".

و لا شكّ في أنّ قراءة الحسن قد خالفت القراءات العشر في بعض وجوه الإدغام، غير أنّ هذه المسألة ممّا اتفق فيه الإدغام هنا مع الإدغام في قراءة أبي عمرو بن العلاء.

و ممّا خالف فيه القراءات العشر إدغامه تاء المتكلم أو الخطاب في مثلها[23]، و ذلك كما في: (وَ يَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنْتُ تُرَابًا) [النبأ: 40]، و (...عَالِمَ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ أَنْتَ تَحْكُمُ بَيْنَ عِبَادِكَ فِي مَا كَانُوا فِيهِ يَخْتَلِفُونَ) [الزمر: 46].

و لا يخفى أنّ يكون الإدغام بشروط منها: أن يتفق الحرفان في المخرج و الصفات معًا و هو التماثل الكلّي في نحو الباءين في قوله تعالى: (اضْرِبْ بِعَصَاكَ الحَجَرَ) [البقرة: 60]. و في نحو الدّالين في شدّ و مدّ و الرّاءين في مرّ و اسبكر و غيرها[24].

و أدغم الحسن النون في (قُلْ أَتُحَاجُّونَنَا فِي اللَّهِ وَهُوَ رَبُّنَا وَرَبُّكُمْ...) [البقرة: 139]، و (وَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ فَإِنَّكَ بِأَعْيُنِنَا) [الطور: 48]. وقرأ أيضا: (لاَ تُضَارَّ وَالِدَةٌ بِوَلَدِهَا وَلَا مَوْلُودٌ لَهُ بِوَلَدِهِ) [البقرة: 233] بدلا من: (لا تضار). و هذه لغة أهل الحجاز[25]. كما أدغم في (وَطَفِقَا

(23) أبو عمرو يدغم في بعض (ذات الشّوكة تكون)، و لا يدغم في بعض (كنتُ ترابًا)إدغام القرّاء للسّيرافي، تحقيق عبد الكريم الرّويني، دار الشهاب، باتنة، الجزائر: ص 11. و الإدغام الكبير: أبو عمرو بن العلاء، تحقيق أنس مهرة، دار الكتب العلمية: ص 12. و انظر " ما ذكره الكوفيون من الإدغام ": السيرافي، تحقيق صبيح التّميمي، ص 29.

(24) الإدغام عند علماء العربية في ضوء البحث اللّغوي الحديث: عبد الله بو خلخال: ص 13 – 22.

(25) جامع القرطبي: 3 / 111 و انظر: و القراءات الشّاذّة – دراسة صوتية و دلالية: حمدي سلطان حسن أحمد العدوي، دار الصّحابة للتّراث، طنطا، 2006: 1 / 305. و

يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ) [الأعراف: 22]. حيث قرأها: يَخَصِّفَانِ[26].

ثالثًا:الإمالة:

يقول ابن الباذش: « معنى الإمالة أن تنتحي بالفتحة نحو الكسرة انتحاءً خفيفًا، كأنّه واسطة بين الفتحة و الكسرة، فتميل الألف من أجل ذلك نحو الياء، و لا تستعلي كما كانت تستعلي قبل إمالتك الفتحة قبلها نحو الكسرة، و الغرض بها أن يتشابه الصّوت مكانها و لا يتباين. و جعلنا باب الإمالة إلى جنب باب الإدغام للمشابهة بينهما، لأنّ الإدغام تقريب حرف من حرف، و الإمالة كذلك[27]».

و يقول صاحب " المبهج[28] في معرض التّدليل على أصالة الفتح: « إنّ التّفخيم هو اللّغة القديمة السّابقة، و إنّ الإمالة هي اللّغة الطّارئة اللاّحقة»..

و يرى مكّي بن أبي طالب القيسي أنّ الفتح أعمّ في كلام العرب و أكثر من الإمالة، فكلّ ممال يجوز فتحه، و ليس كلّ مفتوح تجوز إمالته[29]. أي أنّ الأصل ما عمّ و هو الفتح.

و يقول ابن الجزري: « الفتح لغة الحجاز. و الإمالة لغة عامّة أهل نجد من تميم و أسد و قيس. قاله الدّاني[30]». و يضيف ابن الجزري نقلاً

سمير شريف إستيتية القراءات القرآنية، بين العربية و الأصوات اللّغوية، منهج لساني معاصر:ص302-324

(26) المحرّر الوجيز لابن عطية الغرناطي:189/1.

(27) الاقناع ص 115.

(28) المبهج في القراءات السّبع المتمّمة بابن محيصن و الأعمش و يعقوب و خلف: سبط الخياط: 1 / 224.

(29) الكشف:1 / 168.

(30) النشر:2 / 30-32. و الإمالة في القراءات و اللّهجات: عبد الفتاح إسماعيل

عن الدّاني ليعدّ الإمالة من الأحرف السّبعة و ينسبها إلى لحون العرب و أصواتها:« ثمّ أسند حديث حذيفة ابن اليمان أنّه سمع رسول الله صلّى الله عليه و سلّم يقول: « إقرؤوا القرآن بلحون العرب و أصواتها و إيّاكم و لحون أهل الفسق وأهل الكتابين[31]». و يضيف الدّاني: « فالإمالة لا شكّ من الأحرف السّبعة و من لحون العرب و أصواتها[32]».

و في الفتح و الإمالة لأبي عمرو الدّاني إشارة إلى أصلية التفخيم: « الإمالة تجعل الحرف بين حرفين، و ليس الأصل أن يكون الحرف بين حرفين، و إنّماالأصل أن يُخرج كلّ حرف من موضعه خالصًا غبر مختلط بغيره[33]».

ثمّ يورد الدّاني حديثًا شريفًا فيما ذهب إليه آنفًا، يقول: « عن خارجة بن زيد، عن زيد بن ثابت أنّ رسول الله صلّى الله عليه و سلّم قال: " أنزل القرآن بالتّفخيم "[34]». و الحديث يحتمل أوجهًا مختلفة، منها: أن يكون معنى التّفخيم الغلظة والشدّة على المشركين. و قد يكون معناه تعظيم و تبجيل القرآن... و هكذا، ما دامت الإمالة ممّا ينصّ – عليه ضمنيًا - حديث الأحرف السّبعة.

ومن هذه التّعريفات يتبيّن جليًا عزوف الحسن البصري عن الإمالة بكلّ أشكالها و أنواعها، فهو يميل إلى الأصل و هو ما عمّ و هو الفتح.

أضف إلى ذلك أنّ الحسن ليس من أهل نجد و لا من تميم و لا أسد و لا قيس. و هذا بخلاف تلميذه أبي عمرو البصري الذي تمسّك

شلبي: ص 86.

(31) النشر:2 / 30-32. في الفتح و الإمالة لأبي عمرو الدّاني: ص 12" بألحان العرب "، و في البيهقي " شعب الإيمان " عن حذيفة ").و في الأحرف السّبعة لأبي عمرو الدّاني: ص 43 : قال أبو عمرو:" بلحون العرب و أصواتها مذاهبها و طباعها ". و اظر: الإمالة في القراءات و اللّهجات: عبد الفتاح إسماعيل شلبي: ص 86.

(32) نفسه: 30-31.

(33) الفتح و الإمالة لأبي عمرو الدّاني: ص 12.

(34) نفسه: ص 15 - 20. و في المستدرك للحاكم: عن زيد بن ثابت.

راوياه – و على وجه خاصّ الدّوري – بالإمالة بنوعيها. و كذلك حمزة التميمي الكوفي هو أشهر من رويت عنه الإمالة من بين القرّاء العراقيين و يعود ذلك إلى أنه عاش في الكوفة متأثرًا بتلك القبائل التي سادت الإمالة في لهجاتها، و قد كانت تقطن العراق، أو تعوّدت النّزوح إليه لقرب مساكنها منه، و في ذلك يقول إبراهيم أنيس: « و يظهر أنّ حمزة هو الذي رسم طريق القراءة الكوفية بين القرّاء العشرة، مستمدًّا نماذجه من البيئة التي عاش فيها[35]».

و تناول المحدثون الإمالة في بحوثهم و درسوها و وضعوا لها رموزًا و مقاييس و ما هذه الكتابة الدولية إلا الحرف اللاتيني.. أما الحرف العربي على الخصوص و السّامي على العموم، و غير السّامي، فلا أثر له في نظامه المعياري العالمي، و أمّا الأوصاف فإنّها أوروبية محضة، و ليس لها من الصّفة العالمية إلا الاسم[36].

و معقول ما ذهب إليه بعض اللّغويين المعاصرين[37] من أنّه ليس هناك تسويغ مقبول للتحوّل عن صورة الحرف العربي في الدّراسات الصّوتية، و إن كان ذلك بدعوى العالمية أو الدولية، فالعالمية في الرّموز الصّوتية ليست أمرًا تيسيريًا، بل هي إلى التعسير أقرب لما تؤدي إليه من إثقال الصّفحات و الإشارات و الإرباك و الغموض كما نصّ على ذلك دي سوسور، بل إنّ دعوى عالمية الرّموز الصّوتية لا تعدو أن تكون حملاً يُعيي الأرض على أن تصطنع لنفسها الحرف

(35) في اللهجات العربية: ص 61.

(36) الإمالة في القراءات و اللّهجات: ص 67.

(37) الظواهر الصّوتية في قراءة حمزة بن حبيب الزيّات: رسول صالح عليّ أحمد الحلبوسي: ص 90.

الرّوماني.

و يجب أن يكون في اصطناع الرّمز ما يتّفق و خصوصية لغتنا، بل إنّ في ذلك ما يخفّف عن هذه الرّموز بعض الثقل ممّا كان دي سوسور قد شكا منه.

و جدير بالنظر ما اقترح كرموز للإمالة حيث جعلت (را) لصوت إمالة الألف في نحو : (بسم الله مجراها و مرساها)[هود:41]،

و (وا) لصوت تفخيم الألف في نحو: (أقم الصلاة) [الإسراء: 78] ، و ا _اَ للفتحة ، و ا _ً ا للألف أو الفتحة الطويلة، و ا _ِ ا للكسرة، و ا _ٍ ا للياء المدية، أو الكسرة الطويلة في نحو: نسير، و ا _ُ ا للضمة، و ا _ٌ ا للواو المدية، أو الضمّة الطويلة في نحو: نقول[38].

رابعًا: الوقف:

لم أعثر فيما بين يديّ من مصادر و مراجع ممّا يتعلق بقراءة الحسن البصري على نماذج كثيرة للوقف، لذلك أكتفي بمثالين:

المثال الأوّل:

وقف الحسن البصري على (وَ يَقُولُونَ سَمِعْنَا وَ عَصَيْنَا وَ اسْمَعْ غَيْرَ مُسْمَعٍ وَ رَاعِنَا لَيًّا بِأَلْسِنَتِهِمْ وَ طَعْنًا فِي الدِّينِ) في [البقرة:46]. " راعنًا " بالتّنوين[39].

المثال الثّاني:

تفرّدت قراءة الحسن بتحريك الحرف الأخير من أسماء بعض

---

(38) نفسه: 91 – 92.

(39) المحرّر الوجيز: 386/2.

الحروف المتقطعة التي تبتدئ بها سور من كتاب الله عزّتْ أسماؤه، فكان الحسن يقرأ: [ياسين]، و [صاد]، و [قاف] و مع ذلك، فقد قرأ: [طَهْ] بتسكين الهاء. قالوا في توجيه هذه القراءة: طأ أراد: طأ الأرض بقدميك جميعاً، لأنّ النّبيّ صلّى الله عليه و سلّم كان يرفع إحدى رجليه في صلاته(40).

خامسًا: محاور صوتية مختلفة:

1- الإتباع الصّوتي:

الإتباع الصّوتي تغيير صوتي يطرأ على كلمة لإحداث تناسب بينها وبين كلمة أخرى، وهو تغيير يطرأ على صوامت الكلمة طروءه على صوائتها. و الإتباع الصّوتي بهذا المعنى يتخذ أشكالا و صورًا متعددة في العربية، منها أنهم كانوا يستعملون كلمتين معًا، و يغلب أن يكون الفرق بين الكلمتين في صوت واحد لتأكيد معنى الكلمة الأولى. وتسمّى هذه الظاهرة في علم النظم الصّوتية بالثنائية الصّغرى pairs minimal،

و ذلك مثل قولهم: إنه لكثير، بثير، بذير، بجير.

و الإتباع ضرب من الانسجام الصّوتي بين الصّوائت للتقريب بينها، و يعزى إلى هذيل، و أزد شنوءة، و بعض قيس، و ربيعه. والتقريب الصّوتي بين الصّوامت ضرب من ضروب الإتباع، نحو"باسقات" تتحول إلى "باصقات" و يعزى إلى بني العنبر، و كلب، وطيء، وهي قبائل قحطانية نزحت إل شمالي الجزيرة العربية(41).

و الإتباع قسمان: صامت بصامت. و حركة بحركة.

فأمّا مثال الأوّل، و هو إتباع صامت بصامت هو نصّ الحديث

---

(40) سمير شريف إستيتية القراءات القرآنية، بين العربية و الأصوات اللّغوية، منهج لساني معاصر: ص324.

(41) في اللّسانيات العربية المعاصرة: ص 132.

الشريف: « لو دخلوا جحر ضب خرب لدخلتموه». فالأصل أن يكون الحديث الشريف على إيقاع: « لو دخلوا جحرَ ضب خربا » بإتباع كلمة " خربا " لكلمة " جحرَ " إتباعا إعرابيا.

و أمّا مثال الثّاني، و هو إتباع و حركة لحركة كثير الورود ذو سيرورة ملحوظة في قراءة الحسن البصري. و في ما يأتي بعض معالم هذه الظاهرة في هذه القراءة:

أ- إتباع حركة الإعراب لحركة البناء:

قرأ الحسن: (الحمدِ لله) بكسر الدّال و اللاّم[42]، و في ذلك تأثر رجعي: الصّائت القصير - الضمّة في الحمد - له وظيفة إعرابية و مع ذلك تأثر بالصّائت القصير الآخر في (كسرة لله) طلبًا لهذا الانسجام بين الأصوات.

ثمّ إنّ التّأثر بالإتباع ينسب إلى قبيلة أزد شنوءة. و التّأثر بالمخالفة ينسب إلى قبيلة عبد القيس. و هذه الظواهر كانت من خصائص اللهجات المنتشرة في البادية[43].

و ذهب فريق آخر إلى نسبة هذه القراءة إلى بني تميم، و إلى بعض بني غطفان[44].

و قد زعم ابن جنيّ، أنّ ضمّ اللام في (الحمدُ لله) أسهل من كسر الدال في (الحمدِ لله). إلاّ أنّ سمير شريف إستيتية خطّأه من الناحية الصّوتية، يقول: « و ذلك أن الدال و كسرتها، و اللام و كسرتها،

(42) المحتسب:1 / 111. و انظر موقف اللّغويين من القراءات الشّاذّة: محمّد السيّد أحمد عزوز، عالم الكتب، ط 1، 2001: ص 54. و القراءات الشّاذّة و توجيهها النّحوي: أحمد محمّد الصّغير، دار الفكر، دمسق، 1999: 70 و 120.

(43) اللهجات العربية في القراءات القرآنية: عبده الرّاجحي، دار المعرفة الجامعية، د ت: ص 162.

(44) سمير شريف إستيتية القراءات القرآنية، بين العربية و الأصوات اللّغوية، منهج لساني معاصر: ص 304 و ما بعدها.

كلها أصوات أمامية، أي أن موضع نطقها، و مكان تشكلها، في الجزء الأمامي من الحجرة الفموية. و تسمى الأصوات الأمامية أصواتا منتشرة compact، لأن حجرة رنينها في الجزء الخلفي من الحجرة الفموية. وأما الضمة فهي صوت خلفي، لأن اللسان يرتد إلى الخلف عند نطقها، وتكون حجرة رنينها في الجزء الأمامي من الحجرة الفموية. و يسمى الصّوت الذي هذا شأنه صوتا متضامنا diffuse. فإذا علم هذا كله، تبين لنا أن التناسق الصّوتي سيتم بدرجة أعلى، و يكون أسهل عندما نكسر الدال إتباعا لكسرة اللام. أما عندما تكون دال الحمد مضمومة، فسيكون نسق الأصوات على النحو الآتي: الدال(أمامي) + الضمة (خلفية) + اللام (أمامية) + الضمة(خلفية).

إذن إن قراءة الحسن البصري أسهل من القراءة الثالثة، لا كما ادعى ابن جني. و مع ذلك، فإن سهولة قراءة ما، لا يعني أفضليتها، وعدم سهولة قراءة أخرى، لا يعني عدم أفضليتها [45].

ب ـ صلة ميم الجمع إتباعا:

إذا كانت ميم الجمع مسبوقة بكسر، فإنه يصلها بياء، و لذلك فقد قرأ: (صراط الذين أنعمت عليهمي غير المغضوب عليهمي)، وقرأ: (على قلوبهمي وعلى سمعهمي، وعلى أبصارهمي). و كذلك:(قُلْ بِئْسَمَا يَأْمُرُكُمْ بِهِ إِيمَانُكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ)[البقرة:93] فقرأ: (يامركم بهو إيمانكم)[46]. و يسمّى هذا أيضا إشباعًا.

2- الإسكان:

كان أبو عمرو أكثرهم تسكينا و هو من البصرة، و لعلّ هذا من أثر أن يكون ذلك كذلك من ميزات أستاذه الحسن البصري. فقد أسكن:

ـ الشّين من " بشرًا" في قوله تعالى:(وَمَنْ يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ

---

(45) المرجع نفسه.

(46) المحرّر الوجيز:181/1.

يَدَيْ رَحْمَتِهِ) = نُشْرًا [النّمل: 63] [47].
- (فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آَيَاتٍ مُفَصَّلَاتٍ) [الأعراف: 133][48].- دُبُره: دُبْرَهُ:[سورة الأنفال:16] [49].
- و كذلك: " خُمْسَهُ " و " بالعَدْوَةِ " و " برُسْلي" و " سُبْلَ السلام " و" من النَّعْم " و " قُبْلاً" و " فنظْرة إلى ميسرة " بسكون الظّاء[50].

3- تحريك الصّامت الحلقي:

وعلى خلاف ما مرّ فقد حرّك الحسن البصري السّاكن في مواضع عديدة، منها:

(وَقَالَ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ وَالْإِيمَانَ لَقَدْ لَبِثْتُمْ فِي كِتَابِ اللَّهِ إِلَى يَوْمِ الْبَعْثِ فَهَذَا يَوْمُ الْبَعْثِ وَلَكِنَّكُمْ كُنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ) [الرّوم: 56] بفتح العين (الْبَعْثِ) فيهما [51].

والتّفسير العلمي لهذه الظّاهرة أنّ تحريك الصّوت الحلقي أخفّ من تسكينه، إذ إنّ كلّ أصوات الحلق بعد صدورها من مخرجها الحلقي تحتاج إلى اتّساع في مجراها بالفمّ، فليس هناك ما يعوق هذا المجرى في زوايا الفم، و لهذا ناسبها من أصوات اللّين أكثرها اتّساعا، و تلك هي الفتحة [52].

والحقُّ إنّ العربية حافظت على أصوات الحلق التي هي ظاهرة سامية قديمة، قال تعالى: (وَآَتُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ وَلَا تَتَبَدَّلُوا الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَهُمْ إِلَى أَمْوَالِكُمْ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا)[النّساء: 2].

(47) السّابق: 2 / 412.
(48) نفسه: 2 / 444.
(49) نفسه: 2 / 510.
(50) ابن خالويه: 17.
(51) المحتسب: 2 / 209.
(52) القراءات القرآنية و أثرها في الدّراسات النّحوية: عبد العال سالم مكرم: ص123 و انظر كذلك: في اللّهجات العربية لإبراهم أنيس: ص 135.

و لقد قرأ الجمهور "حُوبا"، بضمّ الحاء، بينما قرأها الحسن وابن السيرين: "حَوبا "، بفتح الحاء[53]. و عزا الأخفش الأوسط هذه القراءة إلى بعض بني تميم، والأمثلة على نسبة الكسر إلى بني تميم كثيرة، وكذلك نسبة الفتح إلى أهل الحجاز[54].

4 - قضايا أخرى تتعلّق بـ: (الفتح و الضمّ و الإسكان):

ويفسر إبراهيم أنيس[55] ميل البدو إلى تسكين الصامت الثاني من الكلمة بأن ذلك يرجع إلى طبيعة البدوي فهو يقنع بالقليل، و يخلد إلى السكينة و الهدوء، فحياته مليئة بالتراخي، وبما يشبه الكسل حتى في نطقه، فهو يقتصد في الجهد العضلي و فى التنفس. و بالتالي فإن اختيار السكون يكون من أجل الخفة و السهولة و السرعة في النطق، كما أنّ الحركات أكثر الأصوات قابلية للتطوّر و التّغير زمانًا و مكانًا فتتحوّل الضمّة مثلاً إلى كسرة، أو فتحة، أو سكون.

وعلى الجانب الآخر يحتفظ أهل الحجاز، و هم أهل حضر، بالحركات القصيرة فوق الصامت الثاني، فهم يميلون إلى التأني في النطق، و حسن الأداء[56].

و هذا مثال يبيّن ما ذهب إليه اللسانيون العرب قديما و حديثا، قال الله عزّ و جلّ: (وَ إِنْ كَانَتْ وَاحِدَةً فَلَهَا النِّصْفُ وَ لِأَبَوَيْهِ لِكُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا السُّدُسُ مِمَّا تَرَكَ) [النساء: 11]. فقد قرأ الجمهور "السدس" بضم السين والدال، وهى لغة أهل الحجاز،على حين قرأ الحسن و نعيم بن ميسرة و الأعرج وأبو رجاء العطاردي " السدس" بضم السين وسكون

(53) البحر: 3 / 161، و معجم القراءات: 2 / 8 و التطوّر النّحوي لبرجشتراسر: ص 63.

(54) معاني القرآن: 1 / 188.

(55) في اللهجات العربية: ص 132، و علم الأصوات لكمال بشر، ص 419.

(56) في اللّسانيات العربية المعاصرة: ص 92 – 124.

الدال، و هي لغة تميم، و ربيعة(57).

و مما سبق يُلحظ أنّ تسكين الصامت الثاني هنا قد يكون بسبب ثقل صوت الضمة فوقه، حيث أن العلماء القدماء يرون أنّ الضمّة أثقل الحركات في النطق لأنّ في مخرجها مؤنة على اللّسان و الشّفتين، فيتمّ التخلّص منها بحذفها.

و أمّا تسكين الصامت الثاني المكسور- و قد عزي الكسر إلى الحجازيين، على حين عزي التسكين إلى بني تميم - فإنّ الكسرة فيها أيضا ثقل في النطق على اللسان و الشفتين، و يرى العلماء القدماء أنّ الكسرة أثقل في النطق من الفتحة و أخف من الضمّة، و أمّا التسكين فهو أخفّ من الحركات كلّها، قال تعالى: (وَ إِنْ كَانَ ذُو عُسْرَةٍ فَنَظِرَةٌ إِلَى مَيْسَرَةٍ وَأَنْ تَصَدَّقُوا خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ) [البقرة: 280]. فقرأ الجمهور فنظرة بكسر الظاء و هي لغة الحجازيين. و من أصحاب القراءات الشاذة أبو رجاء العطاردي و الحسن و الضحاك و قتادة والوليد بن مسلم، حيث قرؤوا: " فنظْرة " بسكون الظاء و هي لغة تميم(58).

و أمّا تسكين الصامت الثاني المتحرك بالفتح فهو يعزى إلى تميم، على حين يعزى تحريكه بالفتح إلى أهل الحجاز(59). و معروف أن الفتحة أخفّ الحركات في النطق، فهي تخرج من خرق الفم بلا كلفة، ويتفق علماء الأصوات، العرب المعاصرون مع علماء العرب القدماء على أن الفتحة أخف الحركات و لكن الشواهد القرآنية ورد فيها تسكين الصامت الثاني المتحرك بالفتح، و الأمثلة على ذلك كثيرة، قال تعالى: (ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ مِنَ الضَّأْنِ اثْنَيْنِ وَمِنَ الْمَعْزِ اثْنَيْنِ...) [الأنعام: 143].

---

(57) معجم القراءات: 2 / 28، و " في اللّسانيات العربية المعاصرة ": ص 92 – 124.

(58) المحتسب: 1 / 143، البحر المحيط: 2 / 340، و " في اللّسانيات العربية المعاصرة ": ص 92 و ما بعدها.

(59) المحتسب: 1 / 234.

قراءة الجماعة "الضَأن" بسكون الهمزة، و قرأ طلحة بن مصرف والحسن و عيسى بن عمر واليماني "الضَأن" بفتح الهمزة[60]، و يعزى فتح ما ثانيه صوت حنجري أو حلقي إلى بني عقيل، و هم يقطنون شرقيّ الجزيرة العربية، بجوار تميم و إياد و تغلب و بكر بن وائل. و قد رأى اللغويون القدماء (سيبويه) أنّ الهمزة من أقصى الحلق[61]، على حين ذكر المحدثون أنها من الحنجرة[62]، و أصوات الحلق تميل في نطقها إلى الفتح، يقول ابن جنيّ:

« و أما الضأن بفتح الهمزة في هذه القراءة، فمذهب أصحابنا فيه و في مثله، ممّا جاء على فعل و فعل، و ثانيه حرف حلق ... أن التحريك في الثاني من هذا النحو إنما هو لأجل حرف الحلق ... أسمع ذلك فاشيا في لغة عقيل[63]».

و لإبراهيم أنيس[64] رأي في تسكين عين الثلاثي فعلاً أو اسمًا،

---

(60) السّابق.

(61) الكتاب: 1 234.

(62) اللسانيون العرب المعاصرون يرون أنّ مخرج الهمزة من الحنجرة، من منطقة الوترين الصّوتيين، فعند النطق بها ينطبق الوتران الصّوتيان انطباقا تاما، لا يسمح بمرور الهواء، ثم ينفتح الوتران الصّوتيان فجأة، و على هذا الوصف يتّفق اللسانيون العرب المعاصرون، لكنهم يختلفون فيما بينهم في صفة صوت الهمزة، فيذهب إبراهيم أنيس (الأصوات اللغوية : ص 105 و ما بعدها) إلى أن الهمزة " صوت شديد لا هو بالمجهور و لا بالمهموس و قد ذهب مذهبه كل من محمود السعران (علم اللّغة مقدّمة للقارئ العربي) و كمال بشر (علم الأصوات: ص 303 و 354). و أما الرأي الآخر فيرى أن الهمزة صوت حنجري شديد مهموس مرقق و تأتي جهة الهمس في هذا الصّوت من أن إقفال الأوتار الصّوتية معه لا يسمح بوجود الجهر في النطق. و قد أخذ برأي تمام حسان (مناهج البحث في اللّغة: ص 155) كل من عبد الرحمن أيوب (اصوات اللغة) و رمضان عبد التواب (الهمزة ومشكلاتها: ص 24 - 45).

(63) المحتسب: 1 / 234.

(64) مجلة المجمع جـ 10 ص 83 و ما بعدها، نقلاً عن" أثر القراءات في الأصوات و

مفردًا أو جمعًا، عند النّطق به متحركًا، كم هو شائع عند أهل الحجاز، على حين ينطق به أهل تميم ساكنا، فيرى أنّ الأصل في الكلمات السّكون، و أنّ الصيغ المتحركة هي الصيغة الفرعية الحديثة. وهذا الرأي اعتمد فيه إبراهيم أنيس على دراسة تاريخية لهذه الأوزان في العربية و اللغات السامية، و أيضا على دراسة إحصائية للألفاظ الثلاثية – قام بها - في القرآن الكريم.

ويردّ خالد إسماعيل حسّان(65) على موقف أنيس إذ يراه يتعارض مع مبدأ السّهولة و التّيسير في الكلام، و مع ميل اللغة إلى التخفيف بالإيجاز و الاختصار، إذ ينتقل الانسان في نطقه من الأخف إلى الخفيف، فالفتحة أخف الحركات. و التسكين أخفّ من الفتحة، و من ثمّ أرى أنّ العكس هو ما حدث، فالأصل التحريك، ثم حدث التسكين بعده، و ممّا يؤيّد به رأيه ملاحظة عبد الصّبور شاهين(66) التي يرى فيها أن السلوك المقطعي في اللغة العربية يكره تتابع الحركات، و يعمد دائما إلى اختصارها، فإذا توالت ثلاث حركات اختصرها إلى اثنين، و إذ توالت حركتان مكروهتان كضمة و كسرة، حذفت إحداهما و أطيلت الأخرى.

5 - الياءات:

و يعزى إلى الحسن البصريّ فتح ياء المتكلّم و إسكانها، فقد كان يميل إلى إسكان الياء كما فعل عند قراءته لقول المولى تبارك و تعالى حيث قرأ: (يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَنِّي فَضَّلْتُكُمْ عَلَى الْعَالَمِينَ) في [البقرة: 122]، بإسكان الياء " نعمتيْ"(67).

النّحو العربي "- أبو عمرو ابن العلاء – عبد الصّبور 1987، ص 327.

(65) في اللّسانيات العربية المعاصرة: ص 92 و ما بعدها.

(66) المنهج الصّوتي للبنية العربية: مؤسسة الرّسالة، بيروت، 1980: ص 185.

(67) المحرر الوجيز: 1 /205.

الخلاصة:

يستبين ممّا سبق أن القراءة الشاذة - التي الحسن البصري رمزها و ممثّلها - وثيقة تاريخية تلقي الضوء على تاريخ العربية واللهجات العربية القديمة، فتكشف لنا عن التغيرات الصّوتية التاريخية لبعض الألفاظ في اللغة العربية، فقد تمثل القراءة الشاذة مرحلة هي أعرق تاريخيا من القراءة الصحيحة. و ثمة ملاحظة جديرة بالاهتمام و هي أن لهجة تميم ليست دائما أقدم أشكال النطق، كما أن الاختلاف بين القراءات دليل على الاختلاف الصّوتي بين اللهجات، إذ أن القراءة صورة دقيقة و نقية للهجات العربية القديمة.

مراجع المقال:

1- أثر القراءات في الأصوات و النّحو العربي، أبو عمرو بن العلاء، عبد الصّبور شاهين، .1987

2 - الأحرف السّبعة: الدّاني، تحقيق مجدي السيّد و جمال الدّين شرف، دار الصّحابة، .2008

3 - الإدغام عند علماء العربية في ضوء البحث اللّغوي الحديث: عبد الله بوخلخال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000.

4- إدغام القرّاء: أبو سعيد السّيرافي، تحقيق محمّد عليّ عبد الكريم الرّويني، دار الشهاب، باتنة، دت.

5 - الإدغام الكبير: زبان بن العلاء (أبو عمرو البصري ت 154 هـ): تحقيق أنس بن محمّد حسن مهرة، دار الكتاب العلمية، ط 1، .1998

6- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مطبعة الأنجلو مصرية، ط 6، 1981.

7 – الإقناع في القراءات السّبع: ابن الباذش، تحقيق جمال الدّين محمّد شرف، دار الصّحابة، 2003.

8- الإمالة في القراءات و اللهجات: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر، ط 2، 1391هـ.

9- البحر المحيط: محمّد بن يوسف أبو حيان التوحيدي، تصحيح وعناية الشيخ صدقي محمّد جميل و زهير جعيد، دار الفكر، طبعة 1412هـ- 1992.

10- البدور الزاهرة في القراءات العشر المتواترة من طريقي الشاطبية والدرى قراءة نافع الإمام: عبد الفتاح القاضي،دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1401 هـ - 1981 م.

11- بغية الوعاة في طبقات اللغويين و النحاة: جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تحقيق محمّد أبي الفضل إبراهيم. دار الفكر – طبعة 1979 م.

12- التطوّر النّحوي للغة العربية: برجشتراسر، ترجمة رمضان

عبد التوّاب:.2003
13- دراسة السّمع و الكلام- صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك: سعد مصلوح،1980 عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1420 هـ ، 2000م.
14- شواذ القراءة: الكرماني، مخطوط مصوّر عن نسخة أزهرية.
15- الظواهر الصّوتية و الصّرفية و النّحوية في قراءة الجحدري البصري: عادل هادي حمادي العبيدي، مكتبة الثقافة الدّينية، ط 1، 2005.
16- الظّواهر اللغوية في قراءة الحسن البصري: صاحب أبو جناح، دار الفكر، عمّان، .1999
17- الظواهر الصّوتية في قراءة حمزة بن حبيب الزيّات الكوفي: رسول صالح عليّ أحمد الحلبوسي. دار الإيمان، الإسكندرية، 2006.
18- علم الأصوات: كمال بشر.دار غريب، .1970
19- علم اللغة:- مقدمة للقارئ العربي - محمود السّعران، دار النّهضة العربية، دت.
20- غاية النهاية في طبقات القرّاء: محمّد بن الجزري، برجستراسر، دار الكتب العلمية، .1932
21 – الفتح و الإمالة: أبو عمرو الدّاني، تحقيق أبي سعيد بن غرامة العمروي، دار الفكر، .2002
22- في اللّسانيات العربية المعاصرة: خالد اسماعيل حسّان مكتبة الآداب، القاهرة، 2008.
23 - في اللّهجات العربية: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة ، 1973.
24- القراءات الشّاذّة: لابن خالويه، تحقيق محمّد عيد الشّعباني، دار الصحابة للتراث بطنطا، 1428 هـ - 2008م.
25- القراءات الشّاذّة: دراسة صوتية و دلالية، حمدي سلطان

حسن أحمد العدوي، دار الصّحابة للتّراث بطنطا، ط 1، 1427 هـ – 2006 م.

26- القراءات الشّاذّة و توجيهها النّحوي: أحمد محمّد الصّغير، دار الفكر، دمسق، .1999

27- القراءات القرآنية، بين العربية و الأصوات اللّغوية، منهج لساني معاصر: سمير شريف إستيتية، عالم الكتب الحديث، إربد، .2005

28- القراءات القرآنية و أثرها في الدّراسات النّحوية: عبد العال سالم مكرم، الرسالة، ط3، .1996

29- الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها:أبو محمّد مكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق محيي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، ط 5، 1997م.

30- اللهجات العربية في القراءات القرآنية: عبده الرّاجحي، دار المعرفة، د ت.

31- ما ذكره الكوفيون من الإدغام للسّيرافي، تحقيق صبيح التّميمي، دار الشهاب، باتنة، الجزائر.

32- المبهج في القراءات السّبع المتمّمة بابن محيصن و الأعمش و يعقوب و خلف: أبو محمّد عبد الله بن عليّ سبط الخيّاط (ت 464 هـ)، رسالة دكتوراه تحقيق عبد العزيز بن ناصر السّبر، إشراف عبد العزيز أحمد اسماعيل، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلامية، كلية أصول الدين قسم القرآن و علومه، 1405 هـ.

33- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها: أبو الفتح عثمان بن جنيّ، تحقيق محمّد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ - 1998م.

34- المحرّر الوجيز تحقيق: أبو محمّد عبد الحق بن عطية الغرناطي، تحقيق عبد السّلام عبد الشّافي محمّد – دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 1، .1993

35- مختصر في شواذ القراءات من كتاب البديع لابن خالويه – نشره برجشتراسر، عالم الكتب.
36- مختصر في شواذ القراءات من كتاب البديع لابن خالويه ، دار الهجرة. ، دط، دت.
37- مراتب النّحويين:أبي الطيّب اللّغوي، تعليق محمّد زينهم عزب، دار الآفاق العربية، 2003.
38- مشكلة الهمزة العربية: رمضان عبد التوّاب: ،.1996
39- معاني القرآن: الأخفش: سعيد بن مسعدة البلخي، تحقيق عبد الأمير محمّد أمين الورد، عالم الكتب، بيروت، لبنان،ط1، 1405 هـ - 1985م.
40- معاني القرآن: الفراء أبو زكريا يحيى بن زياد، تحقيق أحمد يوسف نجاتي و محمّد عليّ النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر،دت.
41- معجم القراءات: عبد اللّطيف الخطيب، دار سعد الدين للنشر و التوزيع، دمشق، 2000.
42- مناهج البحث في اللّغة: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة: الأنجلو مصرية. 1990.
43- المنهج الصّوتي للبنية العربية: عبد الصّبور شاهين، مؤسسة الرّسالة، بيروت، 1980.
44 - موقف اللّغويين من القراءات القرآنية الشّاذّة:محمّد السيّد أحمد عزّوز،عالم الكتب،.2001
45-النشر في القراءات العشر:محمّد بن محمّد بن الجزري، صححه و راجعه علي محمّد الضباع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ت.

الفهرس

الآداب

مجلة علمية متخصصة ومحكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها
بكلية الآداب واللغات جامعة منتوري قسنطينة
العدد 12 السنة 1432 هـ 2011 م